

August Strindberg

Hermann Esswein



August Strindberg

von Hermann Esswein



August Strindberg

0

AUGUST STRINDBERG

Ein psychologischer Versuch

von

HERMANN ESSWEIN

Mit einer Abbildung der Strindberg-Büste von Carl Eldh
und einer Photographie aus dem Jahre 1904



München 1907
R. Piper & Co., Verlag

Von demselben Verfasser erschien:

Moderne Illustratoren. Acht Bände.
Siehe die Anzeige am Schluss des Buches.

Knut Hamsun. Ein Essay.
(In: Münchener Almanach 1906. Hrg. von Karl Schloss.)

Nicolas Chamfort. Ein Essay.
(In: Chamfort, Aphorismen und Anekdoten. Die Fruchtschale, Band 10.



Vorwort.

Der vorliegende Essay über August Strindberg entstand in seinen Grundlagen im Jahre 1904 und wurde Anfang 1906 erweitert und stilistisch überarbeitet.

Die Schrift sollte sich einem Bande Betrachtungen über skandinavische Autoren einreihen, von denen die eine, über Knut Hamsun, im Münchener Almanach 1906, herausgegeben von Karl Schloss, zur Veröffentlichung gelangte.

Den vorliegenden Aufsatz zunächst in Form einer Monographie erscheinen zu lassen, bewog mich eine Anregung des verdienten Strindberg-Übersetzers, Herrn Emil Schering, dem ich durch die Veröffentlichung meiner Schrift bei seinem Kampfe für die Anerkennung Strindbergs in Deutschland gerne sekundiere, so fern mir natürlich bei der Abfassung meines Essay's alle einseitig propagandistischen Absichten auch gelegen sind.

Mein Standpunkt Strindberg gegenüber, wie ich ihn auch in einem Aufsatze im 23. Heft, Band IV, der von Ludwig Brehm geleiteten Zeitschrift „Der Deutsche" niederlegte, hat nicht das Geringste mit dem jener „Modernen" zu tun, die einmal den Namen Strindberg wie eine Fahne auf ihren planlosen Streifzügen vor sich hertrugen, um freilich dieses Banner schliesslich wieder in denselben Nebel sinken zu lassen, aus dem es erhoben worden war.

Schliesslich läuft meine Beschäftigung mit Strindberg auf dasselbe hinaus, wie meine Versuche, eine Anzahl zeitgenössischer bildender Künstler in ihrem Wesen darzustellen, darauf nämlich, an der psychologischen Betrachtung von Künstlern mit Weltanschauung meine eigene Weltanschauung zu erproben und zugleich zu offenbaren.

München, im Oktober 1906.

Hermann Esswein.

Erdgeist:

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselndes Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Faust I.

I.

Die schöne Literatur wird immer vom geistigen Gesamtcharakter ihrer Zeit und ihres Publikums abhängen, wie sie seit jeher davon abhängig war, denn der künstlerisch veranlagte Mensch, der Dichter, der sie hervorbringt, steht im allgemeinen dem Publikum gar nicht so schroff gegenüber, als er selbst bisweilen glauben machen will, und als das Publikum, befangen in einem heilsamen, aber nicht immer gerechtfertigten religiösen Respekte annimmt.

Künstler sein heisst, sich für die Dinge zunächst um der Dinge willen spontan interessieren, sie als Erscheinungen nehmen und sie dann erst zu dem gleichfalls als Erscheinung, nicht als Problem genommenen lieben Ich in mannigfache, bunt wechselnde Beziehungen setzen. Dies Ich des Dichters verbindet ihn aber unleugbar mit der Gesamtheit, und, indem er im Kunstwerk die Dinge mit sich vermählt, vermählt er sie mit allem, was an seinem Ich Produkt der Einwirkung mannigfacher Nicht-Ich-Faktoren, der Abstammung, der Erziehung, der Umgebung und der geistigen Nahrungszufuhr ist. Zum Schaffen treibt den Künstler normalerweise nur seine Begabung, seine Veranlagung, die sehr wahrscheinlich auf einer bestimmten physiologischen Abweichung vom Nicht-Künstlertypus beruht, sein besonderes Organ, das eben die ihm gemässe Betätigung verlangt.

Daher geht die Verbindung von Objekt und Subjekt im Kunstwerke oft, ja meistens ganz kontrollelos, unbewusst, und vor allem schmerzlos vor sich.

Die Literatur und die bildenden Künste aller Zeiten wären auch nicht so vollkommene Spiegel dieser Zeiten, predigten darüber hinaus nicht so deutlich, als es der Fall ist, die Lehre, dass der Mensch sich durch alle Epochen hindurch in den Hauptzügen seines Wesens beschämend gleichgeblieben ist, wenn nicht eben die Künstler, weit entfernt, miracula mundi, Genien, mystische Kräfte zu sein,Menschen, Menschen ihrer Zeit und ihres Zeitgeschmackes, — wenn sie nicht selber Publikum wären.

Ich mache damit nur auf eine längst bekannte, wenn auch noch nicht scharf hervorgehobene, ja in Betrachtungen dieser Art sonst verpönte Tatsache aufmerksam, die man anerkennt, sobald man mir zugeben muss, dass Künstler und Ausnahmemensch, Künstler und Elitenatur nicht stets, sondern nur ausnahmsweise identische Grössen sind. — Da dem so ist, werden denn auch vom Schwarme der Begabungen, welche die Natur, ohne Rücksicht auf die sonstigen Werte ihrer Träger hervorbringt und gedeihen lässt, noch einmal Künstler von spezifischem Werte unterschieden. Für diese Phänomene sind Ausdrücke, wie „Geistes-Heroen", „Dichter-Fürsten" usw. im Schwange, und wohl am geläufigsten ist die Bezeichnung „Genie".

Bei den ganz Grossen, die man dieses Titels würdigt, erachtet man die Begabung als etwas Selbstverständliches, etwas, das diese Bevorzugten auch mit der Menge der Mindergeschätzten teilen, derer, die dem allgemeinen Publikums-Habitus näherstehen.

Was aber das n u r i h n e n Eigene sei, ihr persönlichster Wert, der sie so hoch und so einsam heraushebt, darüber sind die Meinungen geteilt. Über das Wesen des Genietumes sind schon Bibliotheken zusammengeschrieben worden, und doch ist seine Formel immer noch nicht aufgestellt. Man mag es als ein quantitativ verstärktes Talent auffassen, als ein qualitativ — etwa ethisch — modifiziertes, man mag in ihm schliesslich nichts sehen, als einen allem Bösen, Niedrigen, Unseligen nahe benachbarten Überreizungszustand, — immer erhellen solche Formulierungen

auf dem sensationierenden Phänomen nur einen scharf umrissenen, kleinen Ausschnitt und lassen alles übrige im Finstern. Worte versagen eben nirgends so rasch, wie vor dem Ausserordentlichen, und nichts von all den Worten, die uns das Wesen des potenzierten Geistesmenschen erklären sollten, erweisst sich als völlig stichhaltig. — Das Schaffen dieser Naturen enthält den Sinn des Lebens in einem einzigen, dunkelgrossen Bilde. Wo bleibt ihrer wuchtigen Synthese aller menschlicher Empfindungen gegenüber das analysierende, unterscheidende, trennende Denken und sein gebrechliches Werkzeug, die Sprache? —

Diese Einleitung wird dem Leser wohl als Versprechen genügen, dass hier vor dem Bilde eines Vielumstrittenen keine altertümlich gestalteten Weihrauchfässer geschwungen werden sollen.

Ich schicke mich hier zu keiner Festrede an, aber auch zu keinem kritischen Vehmgericht. Haben doch die Geistig-Schöpferischen und leider viel häufiger ihr Widerspiel, die innerlich Unfruchtbaren, zu den hervorragenden Erscheinungen, Bestrebungen, Gedanken aller Zeiten ihre schriftlichen Glossen hinterlassen, hat sich doch in den Magazinen aller Disziplinen und aller Bekenntnisse eine solche Menge kritischen Pulvers aufgehäuft, dass jeder, der heute derartigen Sprengstoffes für seine Zwecke braucht, ihn ohne Mühe zusammenraffen kann, — ihn nicht erfunden haben muss. Wenn ich also ohne Fachgelehrten-Apparat und vor allem als ästhetischer Dissident, völlig bekenntnislos, nicht einmal mehr mit dem Wörtchen „modern" als Bagno-Kugel am Fuss das Problem Strindberg angreife, so bin ich mir eines k r i t i s c h e n Vorhabens so wenig schuldbewusst, als, trotz aller Sympathie für Strindberg, einer L o b h u d e l e i. Ich fühle mich nur im Begriffe, eine Handlung zu vollziehen, die mir rein menschlich Freude macht.

II.

Strindbergs Lebenswerk, soweit es heute vorliegt, muss als eine grosse, umfassende Autobiographie angesehen werden. Man müsste die einzelnen Schöpfungen vollkommen künstlich und willkürlich aus ihrem gesetzmässigen Zusammenhange reissen, wenn man an ihnen ästhetische oder andere Zeitfragen abhandeln wollte, um dann dem Autor, der ja schliesslich doch auch auf der Welt ist, zum Dank für seine Statistenrolle ein billiges Künstlerattest oder Ethikerpatent zu überreichen, irgend ein Naturforscher-Diplom oder eine Philosophenmatrikel.

Nur dieser autobiographische Charakter macht auch Strindbergs Lebenswerk persönlich, „individuell", denn sonst hat er mit dieser Untugend des Modernen nicht das mindeste gemein. Was zurzeit den Stolz der Inferioren und der Poseure ausmacht, — Individualität in jenem prägnanten Sinne, Ausnahmefall zu sein, das ist für Strindberg, ist für jede wertvolle Ausnahmenatur fromm hingenommenes Schicksal. Lange, bevor sie ihm in ihrem tragischen Charakter bewusst wurde, war Strindbergs Indlvidualität Strindbergs Sensation, sein erstes, sein grösstes, sein lebenslängliches Erlebnis und der alleinige Antrieb zu seinem grossen, autobiographischen Unternehmen.

Es ist freilich nicht „reine Autobiographie" im Sinne des Friedrich Schlegel,*) was Strindberg uns hinterlassen wird. Darum ist, was ihn antreibt, nicht „Nervenkrankheit, die den Patienten ständig an sein Ich bannt," nicht „derbe künstlerische oder abenteuerliche Eigenliebe, wie bei

*) Friedrich Schlegel: „Fragmente und Ideen." (Die Fruchtschale Band III.) Aph. 323.

Benvenuto Cellini"; es ist auch nicht „der Drang des geborenen Geschichtsschreibers, der sich selbst nur als Stoff historischer Kunst auffasst" — auch gewiss nichts „Frauenhaftes, das noch vor der Nachwelt kokettieren will," kein „pedantischer Trieb, der noch vor dem Tode das kleinste Stäubchen in Ordnung bringen möchte, sich selbst nicht ohne Erläuterung aus der Welt gehen lassen kann," auch nicht einfach ein „Plaidoyer vor dem Publikum." Es ist all das, was das Facettenauge des Romantikers hier musivisch auseinander sieht zugleich, in organischer, unmusivischer Einheit, und es ist darum von alledem nichts. Definitionen, die für eine Zeit richtig sind, sind es für die nächste zumeist nicht mehr, und hat für unsere Zeit autobiographisches Bestreben einen ganz anderen Sinn, als für diejenige Schlegels, so haftet demjenigen August Strindbergs noch etwas ganz spezifisch Strindbergisches, Individuelles an, daran keine rasch von aussen her herangetragene Deutung rühren würde.

Vor Strindberg gibt es eben keine Ausflüchte, keine Eiertänze zwischen allerhand ästhetisch-theoretischem Auffassungskram, wie er wohl Büchern gerecht zu werden vermag, aber nicht einem grosszügig, improvisatorisch umrissenen Menschen-Schicksal.

Als Schicksal muss man Strindberg nehmen. Man muss ihn wie das Fatum selbst behandeln, wenn man sich nicht in Widersprüche oder in allerhand spekulativen Kleinkram verstricken will. Diesem Manne glaubt man, oder man glaubt ihm nicht, man ehrt oder man hasst ihn. Das Gesicht, das er uns zeigt, will nichts anderes, und das ist Grund genug, ihn zu ehren. Man muss auf Strindberg eingehen, um ihn zu verstehen, man darf ihm nicht nach dem ersten Worte in die Rede fallen. Er regt an, gewiss! Damit reizt er das selbstschöpferische Vorgehen des Betrachters, aber folgte dieser der Anregung, so käme er nur zu unfruchtbaren, wenn auch schillernden Theoremen, nicht aber zu einem Persönlichkeitsbilde.

Darauf kommt es mir allein an, und deshalb gehe ich, auch auf die Gefahr hin, dass mein spezieller literarischer

Ehrgeiz zu kurz kommt, Schritt für Schritt dem schwierigen Entwicklungswege Strindbergs nach.

Ich beginne mit dem Werke, das verhältnismässig noch am meisten nach „reiner“ Biographie aussieht, aber gleichwohl deutlich beweist, welche Kluft zwischen der Auffassung Schlegels und Strindbergs Autobiographismus liegt.

Die „Vergangenheit eines Toren“*) ist nicht nur Persönlichkeitsbild, sie ist in hohem Masse, wenn schon zum Schaden der künstlerischen Einheitlichkeit, auch Zeit- und Kulturbild, ein Werk, das Strindbergs Streben zum Universalismus bereits in deutlicher Ausprägung zeigt. Was bei diesem universalistischen Streben, diesem planmässigen Mit-in-Rechnungsetzen aller Faktoren, die da zur Entwicklung einer Seele beigetragen haben, zu kurz kommt, ist nicht der Geist, der Ausdruck dessen, was alle Schriftstellerei im letzten Grunde rechtfertigt, — es ist, bei der Fülle des Stoffes, der hier zu behandeln war, nur eine geistige Sparte, und zwar die belangloseste, unwichtigste, die ästhetische.

Als „Roman“ ist nämlich dieses Buch mangelhaft, wie die meisten Bücher Strindbergs, als Kunstwerke betrachtet,

---

*) Strindberg selbst hat dem Buch den Titel „Der Sohn der Magd“ gegeben. „Vergangenheit eines Toren“ taufte das Buch der deutsche Verleger die Übersetzung, um — für den Absatz vorteilhafte — Verwechslungen mit der viel bekannten und für das Gros des Publikums sensationelleren „Beichte eines Toren“ zu ermöglichen.

Die im engeren Sinne autobiographischen Schriften Strindbergs sind:

Der Sohn einer Magd. Schwedisch geschrieben 1886. Erschienen schwedisch drei Teile 1886/7. Der vierte Teil, der Abschluss (auch bereits 1886 verfasst) ist bisher vom Verleger nicht veröffentlicht worden. Wahrscheinlich, weil darin noch lebende Personen blossgestellt werden.

Die Beichte eines Toren. Französisch geschrieben, Lindau am Bodensee, Winter 1887 auf 1888. Erschienen deutsch und französisch 1893/4. Schwedisch noch nicht.

Inferno. Französisch geschrieben 1897.

Legenden. Schwedisch geschrieben 1897—98.

Einsam. Schwedisch geschrieben 1903.

mangelhaft sind. — Als Bekenntnisschrift aber, als geistiges Dokument ist es, wo nicht einzigartig, so doch jener Art von Schriften zugehörig, die trotz aller ästhetisch-technischen Mängel, trotz ihres äusserlichen Festliegens auf einem ganz bestimmten Zeitabschnitte mehr als nur der einen Zeit angehören, die sie charakterisieren.

Was für das achtzehnte Jahrhundert Goethes: „Aus meinem Leben“ bedeutet, nicht weniger bedeutet Strindbergs Schrift für das Neunzehnte. Sie gibt das Bild des hochstrebenden, hochbegabten Menschen, dem das Unglück widerfuhr, dass ihm sein eigenes Leben und das seiner Epoche zum bewussten Erlebnis ward, der, von zwingendem Erkenntnistriebe gehetzt, zum Schaden seiner Fachausbildung nicht dulden konnte, dass ihm irgend ein Gebiet seiner Zeit unbekannt, verschlossen blieb. Man muss von der Tatsache überzeugt sein, dass alles Kunstschaffen seinem Wesen nach Beschränkung, Auswahl, Auslese, Stilisierung ist, um ganz die Tragweite dieses Problems würdigen zu können, die Schwierigkeit der Aufgabe, dem darzustellenden Individuum nicht die Zeit und der darzustellenden Zeit nicht die Individualität aufzuopfern.

Goethes Untertitel „Wahrheit und Dichtung“ hat ja auch nur dann Sinn, wenn man ihn als eine Anspielung auf diese Schwierigkeit versteht, die im Laufe der Jahre, in denen alle Lebensverhältnisse reicher und weitschichtiger geworden sind, gewiss nicht abgenommen hat.

Der Lebensroman Strindbergs hat auch den Untertitel: „Entwicklungsgeschichte einer Seele“, und in dieser liegt der Schwerpunkt des Werkes in der Tat, so oft ihn auch die zeitgeschichtlichen Elemente zu beunruhigen und zu verschieben streben. Dass zwischen beidem die volle ästhetische Ausgewogenheit fehlt, — auch bei Goethes autobiographischem Werke fehlt sie ja, — liegt nicht an Strindbergs geringer Künstlerschaft, sondern in der Art der Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Es liegt daran, dass er sich bemühte, eine Zeit und einen Charakter zu schildern, die, wie alle Zeiten, wie alle Charaktere, erst dann

ästhetisch dargestellt werden können, wenn sie vorüber bzw. überwunden sind. Strindbergs Werk ist aber nicht nur Rückblick. Es ist nicht objektiv, sondern objektivierend: Der kühne Geist, der es hier gleichsam unternimmt, einen Strom aufzuhalten, schwimmt selber noch auf seinen Wellen. Auch wo wir nach dem Willen des Autors nur ihn selbst sehen sollen, sehen wir stets den Strom mit, und wo er uns diesen allein zeigen will, gewahren wir immer auch den rüstigen Schwimmer. Zeiten und starke Individualitäten gehen eben nie restlos ineinander auf, und Bücher, die ihr Verhalten zueinander behandeln, schildern stets einen Kampf, müssen mit Notwendigkeit disharmonische, unproportionierte Züge aufweisen. Das Missverhältnis, welches sich in solchen Werken spiegelt, wird immer schärfer hervortreten, je mehr Zivilisation, je mehr feste, überlieferte Formen sich dem herrischen Willen zum Sondersein, dem Entwicklungswillen des Einzelnen entgegenstemmen.

Familie, Schule und Hochschule sind die persönlichen Lebensetappen, durch die uns Strindberg in seinem Buche führt. Der anderen Lebenskreise, der Lebensfragen, die dabei gestreift werden, sind nach Art dieses weitschichtig gebildeten Künstlers viele und nichts von all dem reichen Erleben, das er hier aufgezeichnet hat, ohne zu wissen, was ihm die Zukunft bringen würde, hat sich, am Leben des späteren Strindberg gemessen, als belanglos herausgestellt. Die Logik, mit welcher er die Kardinalpunkte seines geistigen Wesens fixierte, die geradezu hellseherische Selbsterkenntnis, mit der er damals schon diejenigen Züge heraushob, die sich später als seine ureigensten erweisen sollten, wirkt fast mystisch, wirkt, als erlebte man das Eintreffen einer Prophetie. — Lehnt man diesen Standpunkt ab, nimmt man Strindberg weniger als den ehrlichen Geschichtsschreiber seines seelischen Geschehens, sondern als den Künstler, den bewussten, raffinierten Geist, der sich aus dem natürlichen Chaos, das unser aller Erbteil ist, allmählich zu bestimmten Zügen und Bewegungen automatisiert, das heisst, sich zu einem „Charakter“ züchtet, so wird man nicht umhin kön-

nen, die stählerne Folgerichtigkeit anzuerkennen, mit der dies geschieht, und man wird, — bei dem vollkommenen Zusammenhang, der stets zwischen dem Leben dieses Autors und seinem Schaffen bestand, wohl kaum ein Recht haben, hier von Pose zu reden. Einer Attitüde, die man für schön, für gross hält, kann man viel opfern, nur nicht alles, nur kein ganzes Leben! Den Vorwurf der Charlatanerie gegen Strindberg ins Treffen geführt, widerlegt die medizinische Einsicht in die Echtheit seiner Seelenleiden, und wenn trotzdem Bücher wie „Inferno" mit dem Begriffe „Krankheitsbild" einfach nicht zu erschöpfen sind, so sehen wir eben, dass die landläufigen Masstäbe und Standpunkte diesem Manne gegenüber nichts fruchten, dass wir über sein Wesen nichts von irgendwelchen Erkenntnissen her deduzieren können, sondern induktiv zu Werke gehen müssen. —

Ich kann aber diesen Vorsatz noch nicht ohne weiteres ausführen. Ich muss noch einen Faktor gross und deutlich vor das Klammersystem setzen, das die Analyse von Strindbergs Hauptwerken enthalten soll, einen Faktor, der für Strindbergs Bewertung einfach ausschlaggebend ist. Ihm vor allem verdankt dieser grosse Repräsentant des modernen Lebens die paradoxe Situation, von vielen seiner Zeitgenossen missverstanden zu werden. Es handelt sich um eine Eigenschaft, eine psychische Tendenz, welche auch schon an und für sich gleichsam dazu bestimmt ist, verkannt und verdächtigt zu werden, es handelt sich um Strindbergs Pessimismus.

Ein Überblick über das Leben dieses Mannes wird uns beweisen, wie wenig erstaunlich es ist, wie wenig es Befremden oder gar Feindseligkeit erwecken darf, dass er aus seinem Erleben pessimistische Konsequenzen zog. Selbst die enragiertesten Daseinsfreunde dürfen sich in diesem besonderen Falle nicht wundern. Verwunderlich bleibt nur, dass sie das Dasein als unproblematisch, als völlig in Ordnung finden, trotz all dem, was uns an Dokumenten tiefschmerzlicher, den Weltsinn in Frage stellender Schicksale überliefert ist. Trotz der Tatsache auch, dass alle unpessimi-

stischen, alle die unproblematischen, die „schönen“ Bücher, die sie uns als Einwände entgegenhalten werden, Erzeugnisse der Dichtung, der Phantasie, — eines unbegreiflichen illusionistischen Hanges der Menschenseele sind, der mit seinen literarischen Manifestationen der Welt immer wieder die Gefälligkeit erweist, auf welche das Sprichwort: „mundus vult decipi“ anspielt.

So ist es doch wohl! — Oder, warum schätzt und ehrt man nur den Autor, der nicht konsequenter Pessimist ist, sondern den Pessimismus nur als dunkle, interessante Stimmungsfarbe in einem harmonischen Kunstgemälde anbringt, welches im grossen und ganzen durchaus nicht mit dem Dasein ins Gericht geht, sondern entnehmen lässt, dass auch sein Autor, der Vielduldende, schliesslich aus der Konsequenz des Hasses und der tödlichen Verachtung heraustrat? Ist das schöngeistige Spiel mit Plus und Minus, ist dieser ästhetisch-willkürliche Bruch der pessimistischen Konsequenz, dies feige Verleugnen peinlicher Einsichten in den wahren, nüchternen Lebenssachverhalt nicht geradezu die Formel aller, zumal aller neueren Kunst?

Dies Friedenmachen mit der Welt oder mit dem Himmel — mit dem sich dann der Machtwille der „Welt“ behaglich identifiziert — gefällt ästhetisch, es ist das Moment des ästhetischen Gefallens!

Ein „Fliegender Holländer“, der nicht so anständig wäre, sich am Schlusse erlösen zu lassen, würde unfehlbar ausgepfiffen werden. Nur der Intransigent der revolutionären Weltfeindschaft und Weltverachtung — und auch im Détail hochkonservative Naturen können an diesem heimlichen Anarchistentume laborieren — nur er übt keine ästhetische Wirkung aus und hat vor unserem Publikum keine Gnade zu erwarten. Niemand flucht ohne Not, und man erkennt instinktiv, dass der Pessimist, der seinem Herzen in Flüchen auf die Welt, die Gesellschaft, das Weib, die Familie Luft macht, von dieser „Welt“ zu der man ja mitgehört, tief gekränkt, verletzt sein muss. Man sieht im Literaten, dessen Amt sonst die Unterhaltung ist, sobald er

ernstlich als Pessimist auftritt, den Rächer, die kriegführende Partei, den Feind. Man reagiert mit Kälte, mit Hohn, mit Ablehnung und moralischer Ächtung. Seit jeher verhinderte so die menschliche Furcht die Hochwertung der pessimistischen Literatur, die Furcht und das schlechte Gewissen. Denn hätte die Gesellschaft, hätten die vielen an dem Einzelnen, der auf einmal mit lauten Anklagen hervortritt, wirklich nichts verbrochen — sie schrieen unter blossen Lufthieben gewiss nicht so grell auf.

Beruhigt, zufrieden ist man erst dann, wenn ein pessimistischer Autor deutlich, recht deutlich entsprechend viel Weiss zum Schwarz seiner Palette mischt, denn nur jenes vage ästhetische Grau, welches dann entsteht, gefällt.

Der „Gute" wird belohnt, der „Böse" bestraft, oder, — da dies ganz primitive Schema mit seiner alttestamentarischen Wucht unserer Generation zu sehr auf die Nerven geht: Der „Böse" bereut, gelobt Besserung und wird in den Trust aufgenommen. Der Vorhang fällt unter Tränen der Rührung.

Die pessimistischen Züge in Strindbergs Literatur haben mit solcher Stimmungsmache ganz und gar nichts zu tun. Sie liegen in seinem tiefsten menschlichen Wesen beschlossen, sie beruhen auf Schicksalen, zu deren Heiligung und Bejahung er zu viel Kraft verwandt, um mit ihnen ein geschicktes ästhetisches Jongleurspiel treiben zu können.

Strindbergs Pessimismus ist zunächst die Frucht einer verdüsterten Kindheit, deren erste Eindrücke — zugleich die mächtigsten Hebel allen Daseins — Furcht und Hunger waren.

In einer altertümlichen, düsteren Mietskaserne zu Stockholm leben die Eltern, die sich schwer, mühselig, unter Einschränkungen emporringen müssen. Sie leben in drei Zimmern mit sieben Kindern und zwei Dienstboten: „Kinder lagen auf den Plättbrettern und auf Stühlen, Kinder in den Wiegen und in den Betten. Mit der Erziehung wurde keiner fertig. Die Schule griff da ein, wo die Dienstmädchen aufgehört hatten!" — Die Dienstmädchen, welche behaupten,

„es spuke“ in einer benachbarten Bodenkammer, aber selber nicht genau wissen, was „spuken“ sei. „Es ist wohl so, dass Gestorbene umgehen“. —

„So werden wir alle von der Unterklasse erzogen,“ fährt Strindberg reflektierend fort. „Es ist ihre unwillkürliche Rache, dass sie unseren Kindern den von uns abgelegten Aberglauben einimpfen. — Warum gibt die Mutter dieses wichtigste Geschäft aus den Händen?“

Für den Fall Strindbergs beantwortet sich diese Frage teils inter lineas seines autobiographischen Romans, auch sagt er folgendes: „Die Mutter war bleich. Sie war zwölfmal niedergekommen und wurde lungenkrank. Ihr Gesicht glich den durchsichtig weissen Blättern der Pelargonien mit ihren Blutstreifen, die nach dem Grunde zu dunkel werden und eine fast schwarze Pupille bilden, schwarz, wie die der Mutter.“

An anderer Stelle konzentriert er seine Erinnerungen an das Dasein in diesem Hauswesen, das so unsäglich hart zwischen die Zangen des Lebens geklemmt war, in die Resolution: „Die Familie ist keine vollkommene Institution. Die Familie ist eigentlich eine Speiseinstitution, eine Wasch- und Plättanstalt, aber eine unökonomische. Nichts als Zubereiten von Speisen, Markteinkäufe, Besorgungen beim Kaufmann und beim Milchhändler, Waschen, Plätten, Stärken, Scheuern. Soviel Kräfte in Bewegung für so wenig Personen! Ein Restaurationswirt, der Hunderte von Personen speist, benützt kaum mehr. — Die Erziehung bestand aus Zausen, Schelten und Gehorchen. Das Leben nahm das Kind mit Pflichten, nichts als Pflichten, mit keinen Rechten in Empfang. Die Wünsche aller durften sich geltend machen, die des Kindes werden unterdrückt. Es konnte nichts anfassen, ohne ein Unrecht zu tun, nirgends stehen, ohne im Wege zu sein, kein Wort sprechen, ohne zu stören. Schliesslich wagte es nicht mehr, sich zu rühren. Seine höchste Pflicht und seine höchste Tugend war, still auf einem Stuhl zu sitzen und ruhig zu sein.“ —

Zum vollkommenen Martyrium gestaltet sich diese Lage

durch ungerechte Züchtigungen, die der Knabe der psychologischen Unbildung und der pädagogischen Unbeholfenheit der Eltern verdankt. Unter dem Einfluss unverdienter Prügel bekennt er sich schliesslich zu Vergehen, die er gar nicht begangen hat, wird er zur Unwahrhaftigkeit terrorisiert. Diese Vorgänge, die allen Eltern und Lehrern zur aufmerksamsten Betrachtung und Erwägung empfohlen seien, machen das Kind verstört, überreizen sein gekränktes Rechtsgefühl, machen es aufmerksam auf die Fehler der anderen. Dem Schwachen, Unterdrückten geht es da wie jedem, der dies Los nicht als Schwächling hinnimmt: Er verfällt in trotzige Verschlossenheit, in düstere Selbstquälerei, und schliesslich erliegt er dem schädlichen Fehlschlusse, er werde benachteiligt, weil er besser sei, als die anderen. Zu diesem Fehlschlusse gelangt fast jeder Unterdrückte. Manchem verfahrenen Leben dient er als letzte Stütze und bei cholerischen Naturen kann er auch leicht zum Punkte werden, an dem das Verbrechertum seinen Hebel ansetzt.

Nur eine vernünftige, ehrliche Erziehung, welche den Heranwachsenden über die rein dynamischen Gesetze aufklären wollte, nach denen das Zusammenleben der Menschen verläuft, könnte diesem Fehlschlusse vorbeugen. Er ist die eigentlichste, verderblichste Frucht aller Erziehung auf Grund ethisch-religiöser Maximen, die im Leben wohl eine grosse Rolle spielen, viel im Munde und in der Feder geführt, jedoch nur höchst selten praktisch betätigt werden.

Jenen Fehlschluss nun, der überhaupt erst nach den ersten christlichen Jahrhunderten gezogen werden konnte, nachdem die Jenseits-Verheissung dem Streben nach Heiligung und so schliesslich der moralischen Selbstüberhebung das Tor geöffnet, diese pia fraus, den christlichen Selbstbetrug, der den Griechen so fremd war, wie er den Japanern fremd ist, — ihn als Fehlschluss erkannt zu haben, ist Strindbergs Verdienst, ist eines jener Momente, durch die er sich als wertvolle Ausnahmenatur offenbart. Diese Erkenntnis gibt ihm den Mut zu seinen Beichten, sie bedingt

ihre rückhaltslose Offenheit. Die Entwirrung des krankhaften Gefühlslebens, das an diesen Fehlschluss bei jedem, der einmal zu ihm hin drangsaliert wurde, seine Netze anknüpft, wird für Strindberg eine Handlung des Selbsterhaltungstriebes. Mit Leidenschaft sucht er in der Objektivierung seiner Qualen und der Irrtümer, die sie in ihm erzeugten, die Katharsis, ohne welche sein geistiges Reinlichkeitsbedürfnis nicht befriedigt wäre.

Selbsterhaltungstrieb macht auch diese tiefreligiös veranlagte Natur zum temporären Freigeist, denn gerade religiöses Empfinden nimmt im Leben des scheuen, verschlossenen, grüblerischen Jünglings, der aus einer gequälten Kindheit emporwuchs, einen breiten Raum ein. — Unsere Kritiker, welche sich verwunderten, als in der geistigen Physiognomie des späteren Strindberg gewisse religiöse Züge wieder scharf hervortraten, können unmöglich die „Vergangenheit eines Toren" aufmerksam gelesen haben, denn sonst wäre ihnen nicht entgangen, wie selbstverständlich jene vielbestaunte Wandlung des „Atheisten" war, dem die religiösen Neigungen von der in ihren letzten Jahren pietistischen Mutter her tief im Blute lagen.

Strindberg wird in einem gewissen Abschnitte seiner Jugendentwicklung der pietistischen Geistesrichtung unter der Form des sogenannten „Lesertums" tributpflichtig und die seelische Erschütterung, die dem Eintritt in diese Sackgasse vorausgeht, ist, als direkter Anlass dazu, ausserordentlich charakteristisch. Dem jungen Menschen, bei dem sich gewisse sexuelle Unregelmässigkeiten eingestellt haben, wie sie in diesem Alter und in den Zonen höherer Zivilisation fast normaler Weise aufzutreten pflegen, fällt eine muckerische Abschreckungsschrift in die Hände, die anstatt des kalten Wassers und entsprechender Diät den Herrn Jesus mobil macht. Und doch war's dies gewiss nicht allein. Strindberg wurde „Leser" aus vielen Motiven. Er selbst sagt darüber: „Bankrott auf Erden, da er mit fünfundzwanzig Jahren mit geschwundenem Rückgrat und ausgefallener Nase sterben musste, suchte er den Himmel. Von Natur schwermütig,

aber voll übertriebener Lebhaftigkeit, liebte er das Schwermütige. Der Lehrbücher überdrüssig, die kein lebendiges Wasser gaben, weil sie das Leben nicht berührten, fand er mehr Nahrung in einer Religion, die unaufhörlich ihre Nahrung im täglichen Leben fand. Dazu kam die direkte Ursache, dass die ungebildete Stiefmutter, die in der Bildung seine Überlegenheit fühlte, auf der Jakobsleiter über ihn emporsteigen wollte. Sie sprach mit dem ältesten Bruder oft über die höchsten Dinge und wenn Johann in der Nähe war, musste er hören, wie sie seine weltliche Weisheit verachteten. Das reizte ihn und er wollte zu ihnen empor. Deshalb überholte er sie. Ferner hatte die Mutter ein Testament hinterlassen, in dem sie sich gegen geistige Hoffahrt aussprach und auf Jesus hinwies. Schliesslich kam die Gewohnheit dazu, Sonntag für Sonntag in der Kirche einen Leserpastor über Jesus predigen zu hören, wodurch das Elternhaus mit pietistischen Schriften überschwemmt wurde. Es drang von allen Seiten auf ihn ein."

Es geht aus dieser Stelle hervor, dass es ein Stück Positivismus ist, was Strindberg in seine religiösen Jugendkrisen hineintreibt, ihm mindestens später ausgiebig zur Kontrolle dieser Stimmungen zu Gebote steht: Religion, weil sie in so unmittelbarem Kontakte mit dem alltäglichen Leben steht! — In der Tat ist Strindbergs Wesen mit der starken, derb-positivistischen Intellektualität, die sich hierin äussert, mit Religiosität und Sexualität fast formuliert.

Wie eng nun die beiden letzteren Kategorien miteinander zusammenhängen, so eng, dass sie fast miteinander identisch sind, darauf braucht heute kaum noch hingedeutet zu werden, und wenn wir sie daher unter einer Kategorie zusammenfassen, so erscheint uns das Wesentliche an Strindbergs bald kalter, bald heisser, jetzt scharf kontrollierender, im nächsten Momente wieder kontrollelos schwärmender Natur, fast als etwas Bekanntes, als ein Wert, der uns literarisch längst vertraut und gerade uns Deutschen besonders sympathisch sein sollte:

Dieser herrlich weite Intellekt, — weit, bunt und formenreich wie ein Weltpanorama — dieses feste, urteilsstarke und urteilsfrohe Gehirn, ist zu einem ständigen erbitterten Kampfe gegen Gefühle gezwungen, die wie Lavagluten aus der Tiefe zu ihm emporschiessen und Strindbergs Literatur ist demnach fast nichts, als die Objektivierung und darüber hinaus das siegreiche Durchfechten jenes Kampfes, welchen die faustische Natur zeitlebens zu bestehen hat.

Ihr Anders-Sein bedingt der „Normal"-Natur gegenüber nur einen Grad-, keinen Artunterschied, denn alle Menschen erleben menschlich und müssen sehen, wie sie sich mit der Kluft, die zwischen dem Denken, das seiner und der Welt Natur nach Positivismus und Pessimismus erzeugt, und dem illusionistisch-optimistischen Empfinden, welches als Geschlechtstrieb Leben ist und um jeden Preis Leben will, fertig werden. Bestünde diese Kluft nicht für jeden, wenn auch unter der Schwelle des Bewusstseins, ich zweifle, dass man sich dann überhaupt um dichterisch-künstlerische Hervorbringungen bekümmern würde. In der Tat aber ist jener faustische Zwiespalt die geheime Unterströmung eines jeden Daseins. Er ist in der Tat die geheime Wunde aller und es tut nichts zur Sache, wenn das Pflaster, welches ehedem aus der Zauberbüchse des Priesters kam, nun von Künstlerhand zurechtgestrichen wird.

So wichtig nun die Funktion dieses faustischen Zwiespalts für das Seelenleben aller, für das Seelenleben der Menschheit ist, in so vielen poetischen Fragestellungen das faustische Problem auch ausgedrückt werden kann, sie sind stets nur anders formulierte machtlose Einwände gegen das gewaltige Gesetz der Ungleichheit, und die einzig positive Fassung des Faustproblems lautet eben auch immer nur so:

Warum hat A. soundsoviel Unzen Hirn mehr im Schädel als B.? Warum besitzt er einen ausdauernderen Herzmuskel, kräftigere Lungen, einen besseren Magen und

derbere Knochen? — Auf der dynamischen Ungleichwertigkeit der Einzelnen beruht der „faustische“ Zwiespalt; auch auf dem dynamischen Missverhältnis zwischen dem Einzelnen und den Vielen, der Menschheit und dem Weltganzen, Allen und dem All. In jeder strebenden, wollenden, leidenschaftlich-unresignierten Menschenbrust besteht er, Wedekindisch ausgedrückt zwischen „Sein und Haben“, aber er fällt immer erst dann auf, sensationiert erst dann, wenn er jene Grösse erreicht hat, in welcher er für den Messapparat „Literatur“ darstellbar wird. So stark, bis zur Möglichkeit der literarischen Objektivation wird er aber nur von dem gefühlt, der stärkere, tüchtigere, sowohl grösserer Gesundheit, als auch heftigerer Krankheit fähige Organe besitzt, ihn stärker zu empfinden.

Grosser Pessimismus setzt also grosse Lebenskraft, Trieb, Zähigkeit, Optimismus voraus. Grössere Aktionsfähigkeit und stärkere Aktivität bedingen auch stärkere Reaktionen.

Kraftüberschuss und seine einfachen, naturgesetzlichen, dynamischen Konsequenzen in einer Zeit, die im allgemeinen gewiss nicht an Kraftüberschuss leidet, dies ist es einzig, was Strindberg zu seinen Oszillationen befähigt, zu jenen raschen, stürmischen Schwingungen, welche ihm unsere Thebaner als „Widersprüche“ und „Inkonsequenzen“ zu verargen belieben, — uneingedenk der Tatsache, dass geistiges Schaffen kein logisches Rechenexempel, keine schöngeistige Spielerei, sondern Lebensfunktion ist, uneingedenk der Tatsache, dass „Leben“ nun einmal wirklich aus Leben und Tod, Kraft und Schwäche, Ja und Nein, Gut und Böse besteht. Auch aus Freigeisterei und Religiosität bei einem und demselben Individuum, das darum kein schlechter Charakter und kein blödsinniger Tropf sein muss.

Was allen herabsetzenden Urteilen über Strindberg zugrunde liegt, scheint mir, noch einmal betont, lediglich die Furcht zu sein, die das Lebenstempo dieses Mannes den ordinären Naturen einflösst. Die ordinäre Natur fühlt eben

instinktiv, dass sie wohl bei diesem Tempo unfehlbar den Hals brechen würde, aber so wenig sie sich auch mit diesem Gefühle täuscht, so ist es eben doch nur ein skuriles Selbstgefühl, was sie dabei jenes: „Quod licet Jovi" vergessen lässt, wenn sie ihre geringe Spannkraft, ihre matte Resignation, ihre elende Reaktion zur Norm machen will.

So kommt es auch, dass die ordinäre Natur manchen Zug Strindbergs zuerst komisch findet, ehe sie die steile Konsequenz, die fanatische Ehrlichkeit, mit welcher er auch diese Züge seines Wesens auslebt, dazu reizt, dieses Beginnen als „krankhaft" zu denunzieren. — Ein solches Komisch-Finden, ein solches deplaziertes Lachen spricht ganze Bände zur Psychologie der Gesellschaft. Die Selbstkritik des Schriftstellers, der sich die Objektivation seines ganzen Persönlichkeitsumfanges und -Inhalts zum Ziel gesetzt, der es verschmäht, sich auf irgend eine ästhetische Tenor-Heldenrolle hinzustilisieren, der also auch vor gelegentlichen Selbstblossstellungen keineswegs zurückschrecken darf, diese mutige, ehrliche, höchst bewundernswerte Handlungsweise brandmarkt jenes Lachen als — dumm! Wie köstlich ist das! Steht denn nicht hinter diesem Lachen, das gelegentlich auch einmal einem approbierten Idealisten entfährt, nicht folgender trivial-utilitaristischer Gedankengang: „Warum, du Tor, verschweigst du nicht einfach dies und das? Wir haben dreimal soviele und neunmal ärgere Sottisen begangen, — aber wer weiss es? Wir haben sie nicht begangen, solange niemand darum weiss. Torheit, sie den anderen mit eigener Hand zu Waffen zurechtzuschmieden!"

Diese gewöhnliche Auffassung in bezug auf die Objektivation der Selbsterkenntnis, auf das Bekennertum mag teilen wer will, auch der Ästhet, der Künstler, der Dichter mag sie, unbeschadet des Unterhaltungswertes seiner Werke haben, niemals aber wird sie Sache des Schriftstellers sein, dem es ernsthaft und selbstlos darum zu tun ist, seiner Zeit und der nächsten in Wahrheit ein Lehrer des Lebens zu sein.

Ehrlichkeit in diesem Punkte ist das Hauptmerkmal, welches vom blossen Talente jene höhere Form des geistigen Menschen unterscheidet, deren Bezeichnung „Genie" so prächtig darauf hinweist, wie gern der Mensch vor ethischen Aufgaben zu einer sterilen mythologischen Verehrung flüchtet, die ja doch nichts ist, als hohle Phrase.

Diese Ehrlichkeit Strindbergs den menschlich-allzumenschlichen Seiten seines Wesens gegenüber ist in der älteren, wie in der neueren Literatur gleich beispielslos. Sie ist durchaus kein beiläufiges, unbewusstes Ergebnis seines Künstlertumes, sie ist voller Methode und äussert sich mit dem ganzen wissenschaftlichen Ernste unseres Zeitalters. Strindbergs schmerzliche Selbstzergliederung ist niemals kokett, sie lächelt nicht, — am wenigsten unter Tränen. Es handelt sich mit ihr nicht um Spiel, nicht um jene Schamlosigkeit, für welche man das Schlagwort „romantische Ironie" geprägt hat. Oft sehen wir bei Strindberg eine flagellantische Selbstpeinigung am Werke, aber sie ist durch pädagogisch-ethischen und durch erkennerischen Ernst stets vollkommen geadelt, sokratisch emporgeläutert aus ihrer physiologischen Basis.

Strindberg verschweigt und bemäntelt seine Bizarrerien niemals, aber — c'est le ton, qui fait la musique — in den Ton, in welchem er von ihnen berichtet, vermengt sein religiöses Empfinden nichts augenverdrehend Duckmäuserisches und seine Intellektualität nichts Spasshaftes, Kapriziös-Zynisches.

Man kann recht wohl sagen, die Art, wie ein Mensch zu den Bizarrerien Stellung nimmt, welche ihm die Natur wie jedem, jedem Sterblichen mit auf den Weg gab, sei der beste, bewährteste Prüfstein für seinen innersten Wert. Strindberg besteht diese Probe glänzend. Er ist musterhaft taktvoll. Nie haftet er mehr am Persönlichen, als nötig ist, um dessen getreues Bild zu vermitteln, niemals fällt er beim Schreiben in die gefährliche Schlinge des Selbstmitleids, die durch Blutandrang nach dem Kopf die

hirnschelligsten — ästhetisch dabei oft recht interessanten — Illusionen erzeugt.

Immer vom Besonderen zum Allgemeinen vordringend, gewinnt er aus dem persönlichen Erleiden stets eine unpersönliche Einsicht. Die Bizarrerien im Wesen dieses Autors, Züge, welche die Oberflächlichkeit unserer Zivilisationsgleissner gern komisch finden möchte, zwänge sie nicht Strindbergs polemische Ernsthaftigkeit weiterzugehen und den Ruf „Verrückt" auszustossen, sind im Rahmen dieser Persönlichkeit durchaus nicht krankhaft.

Freilich liegen sie nicht in der Breite irgendeines Fabelgebildes von einer allgemeinen „Normal"-Gesundheit, aber mit der Gesundheit, mit dem Lebensgesetze Strindbergs, der heute ein rüstiger, tätiger Fünfziger ist, vertrugen sie sich offenbar recht gut. —

Sie sind eben nicht Charakterauswüchse, sondern Charaktereigenschaften, die man ehrlicherweise nicht als gut oder schlimm werten kann, und nur mit einer heuchlerischen Beileidsträne tragisch nennen, beklagen dürfte. Waren sie doch der scharfe Sporn in den Flanken dieses edlen Renners, die Widerstände, an denen sich seine Kraft immer und immer wieder erproben musste, um sich durch diese Proben zu trainieren, zu steigern, wie das ja das Wesen der Kraft ist, dass sie selbst unter dem Missbrauch nicht so sehr leidet, als unter stumpfem, phlegmatischem Nichtgebrauch.

Auch diese Neigung zum Exzentrischen, die nervöse Irritabilität von Strindbergs Wesen hat man bereits als „gesucht-interessante", literarische Pose anzuschwärzen gesucht, da der Rätselhafte denen, die sich darob in ihrer Mittelmässigkeit bestätigt gefühlt hätten, den Gefallen nicht erwies, hinter den Gittern eines Irrenhauses zu verschwinden. Gerade die „Vergangenheit eines Toren", welchem Werke gegenüber doch unmöglich angenommen werden kann, Strindberg habe sich schon damals auf etwas hin stilisiert, was er erst zwanzig Jahre später gestalten und — erleben wollte, führt uns an die tiefere

Quelle dieser bizarr-nervösen Züge, die nur zum allergeringsten Teile aus erblicher Veranlagung entspringen. Nicht einmal, als der siebenjährige Knabe, schwermütig und unklar, ohne irgendwelche sinnliche Regungen, in ein kleines Mädchen verliebt, zu Hause ein Tischmesser ergreift und äussert, er wolle sich den Hals abschneiden, ist die viel missbrauchte „erbliche Belastung" im Spiel, wenigstens sicher nicht mehr, als bei vielen Tausenden, von denen freilich nur die wenigsten so ernstlich und eifrig an ihrer Entlastung zu arbeiten belieben, wie August Strindberg.

Schon bei diesem frühesten Ausbruch stehen hinter der Exzentrizität deutlich unverdiente Prügel, schmale Küchenzettel, drückende Freudlosigkeit des Hauses und der Schule, und so finden wir auch später hinter allen bizarren Zügen des Mannes ganz reale, triftige Anlässe, die eben bei einem kernhaften Menschen mit dem nötigen Raketensatz gar nichts anderes auslösen können, als leidenschaftliche Exzentrizitäten.

Betrachten wir nur einmal ein paar solcher Fälle und lassen wir uns durch diese Betrachtung zugleich den Lebens- und Entwicklungsweg unseres Autors weiterführen.

Nachdem der junge Strindberg das Gymnasium absolviert hat und mit baren achtzig Kronen, ohne alle zu rationellem Studium nötigen Hilfsmittel sein erstes Universitäts-Semester in Upsala hingebracht hat, wird er in Stockholm Volksschullehrer. Er leidet unsäglich unter der Pedanterie eines altmodischen Schuldrillsystems und fühlt sich viel eher als der heimliche Verbündete seiner Schüler, denn als ihr Zuchtmeister.

Über die Schrecknisse des geistestötenden Brotberufes soll ihm nun die Liebe hinweghelfen. Er gerät an irgend eine Kellnerin, welcher er einmal zum Namenstag einen Vers schreiben soll. Es ist charakteristisch für den viel denkenden, ernst angelegten Jüngling, dass er mit einer solchen leichten, tändelnden Ausprägung seiner Begabung nicht zustande kommt. Ein befreundeter Lehrer nimmt ihm

die Arbeit ab, allein die Holde schöpft Verdacht und, befragt, ob er wirklich die Verse gemacht habe, sagt Strindberg unumwunden „Nein“ — wodurch er der Verachtung der Angebeteten zum Opfer fällt.

Dies genügt vollkommen, eine solche seelische Revolution in ihm hervorzurufen, dass Strindberg später in seinem autobiographischen Werke den Auftritt nicht erzählen kann, ohne unwillkürlich zu Reflexionen über den Wahnsinn zu kommen: „Er war ganz wild geworden vor Scham“ — berichtet er, — „und suchte instinktmässig den Wald auf, um sich zu verstecken. Es ist eine eigene Erscheinung: Beim höchsten Ausbruch der Verzweiflung läuft der Mensch in den Wald, ehe er daran denkt, in die See zu gehen. Der Wald ist das vorletzte, die See das allerletzte.“

Strindbergs ganze seelische Revolution beruht auf Scham: Hatte er sich doch mit fremden Federn geschmückt und ein unschuldiges Mädchen gekränkt. Er geisselt sich, rast gegen sich selbst aus übertriebener ethischer Sensibilität. Nicht nur hier, auch in allen anderen Fällen offenbart sie sich als die Unruhe, die ständig Strindbergs seelisches Gleichgewicht beirrt. —

In der „Beichte eines Toren“ finden wir dies am deutlichsten bestätigt. Ich meine die wohl allgemein bekannte Stelle, wo der Dichter, in Liebesgefühlen befangen, von denen er weiss, dass sie das Glück einer Familie zerschmettern müssen, wenn er ihnen nachgibt, zu resignieren, ins Ausland zu fliehen beschliesst. Kaum an Bord des Dampfers, befällt ihn jedoch eine rasende Sehnsucht nach der Geliebten, quälendes Unbehagen, das sich bis zur Nervenkrise steigert, so dass er sich bei einem Badeorte ans Land setzen lässt, wo er den Sommer zuvor mit der Geliebten und ihrem Gatten zugebracht hat. Alles erinnert ihn hier an jene glücklichen Tage, aber nie verlässt ihn das Bewusstsein, dass er sein Glück nur mit dem Niederbrechen der Rechte eines Freundes erkaufen kann. Dies höchste moralische Feingefühl treibt ihn zu einem bizarren Selbst-

mordversuch: Er springt in eisiger Oktobernacht ins Meer und setzt sich dann nackt dem kalten Winde aus, um eine tötliche Lungenentzündung davonzutragen. Er gibt sich völlig verloren, lässt, — obwohl Atheist und Freidenker — den ungebildeten Dorfpfarrer zu sich kommen und leert schliesslich ein Fläschchen mit Opium.

Dieser gegen sich selbst Wütende, rücksichtslos auf den Kern seines Lebens Einstürmende ist derselbe Strindberg, der schon früher, wiederum von Liebesleidenschaft im Innersten zerwühlt — eine Zaunstange ausriss, in den Wald einbrach und wie ein Berserker gegen Bäume, Sträucher und Pilze tobte, dazu gellend jenes selbe: Auf! auf! auf! schreiend, welches Lenau schrie, als er den grossen Sturz ins ewig Finstre kommen fühlte.

Der junge Strindberg aber legte sich damals nicht müde und verbraucht an einen Strassenrand, sondern kletterte auf einen hohen Baum, so dass er die Wipfel des Waldes unter sich hatte, die seiner Phantasie zu einer murrenden Volksmenge wurden: „Jesus oder Barrabas!" ruft er ihnen in dieser Lage zu, die fast die Vignette eines jeden Dichterlebens sein könnte und „Natürlich, Barrabas!", antwortete er sich selbst. — Und da es finster wird und er sich zu fürchten beginnt, so geht er nach Hause.

Man ersieht aus dieser Eskapade, dass auch in Strindberg deutlich jenes Element wirkt, welches Gall anscheinend paradoxerweise bei Goethe ansprach: Der Volksredner.

Das ethische Pathos, welches in der Tat diese beiden Ingenien zuerst zu Bekennern und zu Belehrern, dann erst zu Künstlern machte, wird Gall mit seiner etwas zu eng einkreisenden Bezeichnung gewiss gemeint und empfunden haben.

Das ethische Pathos treibt den jungen Strindberg auch dazu, sich auf der Bühne als Schauspieler zu versuchen. Was ihn dabei im Innersten bewegt, ist richtig, ist klare Erkenntnis und Bejahung seiner Natur, so verfehlt die Mittel sind, so jugendlich unreif der Schritt selbst war.

Freilich könnte man auch hier an Vererbung denken

und in gewissem geringem Grade steht sie auch in der Tat wohl hinter des jugendlichen Strindberg kurzer Theaterlaufbahn, wie auch natürlich hinter seinem dramatischen Schaffen. Zacharias Strindberg, des Dichters Grossvater, war ein leidenschaftlicher Verehrer des Theaters und verfasste selbst „Schwedische Originalschauspiele". Mit dem Atavismus erklärt sich also in diesem Falle vielleicht die nackte Tatsache, dass in Strindbergs Leben das Theater, die Kunst des Dramatikers und des Schauspielers zu einem Faktor, zu einem Werte ward, allein über das Wie und Warum dieses hochinteressanten Zuges erfahren wir durchaus nichts, wenn wir ihn biologisch etikettieren und damit erklärt glauben.

Was Strindberg selbst zur psychologischen Aufhellung seines Schrittes auf die Bühne anführt, gräbt tiefer und reicht weiter:

„Als Romantiker" — d. h. als der pathetische Verkünder und Bekenner empfindet er den Wunsch, hervorzutreten und zum Volke zu sprechen, und als Nicht-Romantiker, als ein ernsthaft am Aufbau, an der Steigerung und Ausrundung seines Ich arbeitender, fühlt er sich von etwas zur Bühne hingedrängt, das er mit Recht als Kulturtrieb bezeichnet, als Trieb, sich zu vervollkommnen, sich „zu machen", sich mit den grösseren, erdichteten Personen, die im Drama wirken, zu identifizieren, an ihnen eine Art seelischen Trainings zu treiben.

Jenes hohe Ziel, das er bei seinem Übertritt zu dem jugendlich überschätzten Schauspielerberufe im Auge hat, zeigt ihm wie im Lichte eines Scheinwerfers die Lektüre von Schillers „Schaubühne als moralische Anstalt", und es ist ein keineswegs grotesker, aber ein für Strindberg sehr charakteristischer Widerspruch, dass sich in dem Zwanzigjährigen die Schätzung von Schillers „Räubern" mit der Schätzung jenes ethisch-ästhetischen Traktats verträgt, dass er in der Gestalt des Karl Moor seinen ganzen Sturm und Drang verkörpert fühlt, in ihm die Formel seines cholerisch-pessimistischen Wesens wiedererkennt.

Noch weit schärfer aber wird Strindberg durch die Umstände charakterisiert, unter denen er in seine Theater-Episode eintritt. Vom Studium der Medizin, das ihm ein Gönner ermöglicht hatte, vom anatomischen Hörsaal, aus dem chemischen Laboratorium in die Theaterschule und auf die Bretter der flitterbunten Scheinwelt! — Kann ein Sprung ungeheuerlicher sein als dieser, und muss man nicht die Schnellkraft eines Geistes bestaunen, der ihn wagte und wagen durfte?

Arzt — Schauspieler! — Ist es uns nicht, als stünden wir hier dem, was man als die entwertende, negative Widersprüchlichkeit Strindbergs anzuschwärzen gesucht, Aug' in Auge gegenüber? Ist es hier nicht fast begreiflich, verzeihlich, dass die oberflächliche Welt in ihrer Unbeholfenheit gegenüber einem solchen Phänomen von anscheinender Paradoxie gar nicht anders konnte, als dass sie beim Anblick der Schwingungsweite zwischen diesen Polen schwindlig wurde, dass sich ihr der Arzt als Komödiant und der Komödiant als Arzt unwillkürlich zu der barocken Mischfigur des — Charlatan zusammendrängten? O wüsste nur diese Welt, wieviel sie selbst, auch in unseren grundexakten Tagen, gerade den Schauspielerqualitäten ihrer Ärzte verdankt und wieviel sie ärztlichen Eigenschaften genialer Schauspieler verdanken könnte.

In der Tat war für Strindberg jener Sprung durchaus kein paradoxer Salto-mortale. Die positivistisch-intellektuellen Züge in ihm, die ihn in unserer Ära mit Notwendigkeit auf Gebiete der Naturforschung führen mussten, sind genau so real, so vollwichtig und echt, wie die illusionistisch-romantischen Wesenszüge.

Die Kämpfe und Versöhnungen dieser beiden gleich stark in ihm wirkenden Elemente füllen Strindbergs Leben ganz aus, ja sie sind geradezu der Sinn seines Daseins. Wenn wir uns dabei an die kosmische Allgemeinheit dieses Gegensatzes, dieses ewig-qualvollen aber auch ewig fruchtbaren Widerspruches und Widerspieles von Denken und Empfinden, von Sein und Schein erinnern, dabei die

flüchtige Lust nicht höher wertend, als ihr urewiges Gegenteil, so erkennen wir in Strindbergs Kampf mit vollem Rechte die Objektivation des allgemeinen kosmischen Lebenskampfes, des Weltprozesses selbst, der ja auch im Kampfe der Geschlechter, dessen einziger ernst zu nehmender Darsteller Strindberg heute ist, seinen vereinfachten, abgekürzten, aber um nichts verkürzten Ausdruck findet.

Der religiös-poetische Schwärmer, der jugendlich chaotische Revolutionär, der in den überhitzten Ausbrüchen des jungen Schiller die ihm verwandte Seelenflamme spürte, — ein Charakter, bei dem man eine gewisse ästhetisch-empfinderische Einseitigkeit unbedingt erwartet, — er ist von früher Jugend auf mit leidenschaftlichem Erkenntnisdrange, mit tiefem, innerlichem Empfinden zu den Wundern der Natur hingezogen. Er braucht sich nicht am schönen, heissen, nach aussen nichts bewegenden Feuer des Herzens genügen zu lassen, er braucht seine klar und scharf blickenden Augen nicht künstlich zu verblenden.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, auch die kleineren Phasen von Strindbergs Jugendentwicklung umständlich aufzuzeichnen. Für meinen Leser, bei dem ich einige Bekanntschaft mit Strindberg voraussetze, genüge die Zusammenfassung der Hauptsymptome. Sie zeigen Strindberg als einen zwischen leidenschaftlichem Gefühl und kühlem, starkem Erkenntnisdrange schmerzhaft umhergeworfenen Menschen, dessen höchster geistiger Wert unzweifelhaft darin zu suchen ist, dass er es verschmäht, sich behaglich auf irgendeiner der Stationen niederzulassen, zu denen ihn die wilde Reise führt. Sein Erleiden hat schon früh in diesem Manne die edle, bittersüsse Frucht des Zweifels, des Misstrauens zur Reife gebracht. Sein Leiden hat seinen Blick gross gemacht und ihn mit Tränen klargewaschen.

Die zauberhaften Bilder, die aus brodelnder Trübe vor ihm emporschiessen, fasst er darum immer unerbittlich scharf und fest ins Auge. Wie sie zerrinnen, schmilzt dann auch immer sein Herz, aber aus der furchtbaren Öde der Enttäuschung erhebt er sich immer wieder, stets aufs neue

bereit, den gleichen Kelch noch einmal zu leeren. Von allen Relativitäten — und anderes gibt es ja hienieden nicht — gleich unbefriedigt, hungert und schmachtet er nach etwas Absolutem, Ausfüllendem, restlos Befriedigendem. Von allem, was er beginnt, von allem, was er ergreift, scheucht ihn immer wieder jener Charakter der Bedingtheit, der allem Irdischen anhaftet. Keinen Weg geht er zu Ende, denn am Ende eines jeden sieht er schon von weitem — nicht das erwartete Wunder, sondern die gemächliche Ruhebank, auf welcher die anderen mit Orden und Titel und einem ordinären Lächeln über ihre „Jugendtorheiten" gemütlich ausruhen.

Der junge Strindberg betätigte sich als Lehrer. Seine Natur ist reich an Zügen, die zum Bekennen — Belehren ist nichts anderes — hindrängen. Aber er kann aus diesen Zügen, die nur neben, mit anderen und durch andere bestehen, kein Fach, keine Spezialität machen. Er war Student, aber er wollte nicht anerkennen, dass Talent und Kenntnisse allein niemals zum regulären Abschluss einer akademischen Laufbahn und zu einem Wirkungskreise führen. Er gab nicht den kleinen Kompromissen und gesellschaftlichen Tricks recht, die zum Lebenserfolge führen, sondern der dunklen, brausenden Natur, die zur Verzweiflung und aus ihren Schatten zum höchsten Lichte führt. Er raffte aus soziologischen und nationalökonomischen Studien an sich, was er brauchte, aber er verschrieb sich diesen Gebieten so wenig, wie dem Journalismus, zu dem ihn der Geldmangel trieb, und zu welchem er als Polyhistor und Nirgends-Fachmann sich trefflich geeignet hätte, wäre ihm hier nicht — man verzeihe die scherzhafte Wendung — sein Rückgrat im Wege gestanden.

Er wurde auch, so tief ihn die Wunder der Natur bewegten, kein fachstrenger Naturforscher, — denn wer hier W u n d e r sieht, wer hier b e w e g t wird, der ist für das Zählen von Staubgefässen und ähnliche trocken registrierende Kleinarbeit unrettbar verloren. Strindberg wird auch kein Künstler, obwohl es selbstverständlich ist, dass ihn sein

Veranschaulichungsfieber, sein Heisshunger nach dem seelischen Besitze der Welt auch an die Maler-Staffelei treibt.

Wahrlich, von einem Streben nach allumfassender Bildung kann man bei ihm streng genommen kaum reden. Nicht sein freier Wille, kein irgendwie theoretisch begründeter Entschluss macht ihn zum Universalisten, sondern eine dämonisch gemutende Rastlosigkeit, ein Schicksal, das ihn auf jedem Gebiete, das er betritt, über winzige Stecknadeln stolpern lässt, damit er ins nächste falle. Hätte dieses Loos in ihm keinen Fond von Religiosität vorgefunden, hätte er nicht immer wieder jener Übermacht, die ihn für ihre dunklen Zwecke erwählt, ihr grausames Spiel mit seinem Lebensglücke verziehen; er hätte diese fortwährenden Attacken auf die Kontinuität seines Ich nicht mit heilem Kopfe überlebt.

Darf man nach all dem sagen, Strindberg ist der geborene Universalist, so erkennt man zugleich, wie aus diesem zwangsmässigen Universalismus sich ganz von selbst die unfreiwillige Resultante „Dichtertum" erzeugt. Niemand hat sich weniger zum Dichter gemacht, als Strindberg. Niemand ist so sehr gegen seinen Willen, hunderterlei divergierenden Tendenzen und nicht-dichterischen Interessen zum Trotz, Dichter geworden. Es ist in solchem Werden ein unerklärlicher, mystischer Rest.

Wir glauben zwar gewiss nicht mehr an den schöngefiederten Genius, der dem Dichter ins Ohr souffliert, was er uns armen Sterblichen sagen soll, aber die Hypothese einer „Eingebung" in viel weiterem und höherem Sinne wird durch ein Dichtertum, wie das Strindbergs, nahegelegt, das als köstlich-wertvolles, kulturwirkendes Resultat schliesslich den vom Schicksal, von „Zufällen" vollzogenen ständigen schmerzhaften Durchpflügungen, Auflockerungen einer Individualität zu verdanken ist.

III.

Den Lebensgang, in den wir bei Betrachtung dieses autobiographischen Werkes Einblick erhielten, wüst und verworren, wie jedes Jünglingsleben, das nur aus der Empfindung und unter der Herrschaft der Eindrücke gelebt wird, hätte ein einheitlicher Eindrucksmensch, ein Romantiker niemals in dieser starkgeistigen Weise zu objektivieren vermocht. Jener früher erwähnte Fehlschluss „besser zu sein, als die anderen“, macht das Wesen des Romantikers, des Menschen der ästhetischen Fiktion aus. Er gibt ihm die Fähigkeit, zeitlebens in einer vollkommenen, nie gelüfteten Traumwelt zu existieren, allen Wirklichkeitssinn auf dem bombastisch bekränzten Kunstaltare zu opfern, mit Leichtigkeit, mit Naivität objektive Kunstwerke zu schaffen, bei denen eine spielerische Phantasie gleich Opiumdämpfen das dumpfe, heimliche Bewusstsein einer ungeklärten Subjektivität umnebelt.

Strindberg aber ist ein Feind aller geistigen Stimulantien und damit ein vollkommener Antipode zu Nietzsche. Er kann nicht eher Dichter sein, bevor er nicht menschlich im klaren, Selbsterkenner ist, denn für ihn fällt Poesie am wenigsten mit Selbstbetrug zusammen, wie sonst für so viele.

Im letzten Grunde ist alles literarische Schaffen ein Wertsetzen, ein Urteilen, welches Selbstsicherheit verlangt, und ich glaube, ich gehe mit der Annahme nicht fehl, dass Strindbergs schwerste Hemmung von je die war, dass er sich als skrupulös gewissenhafter, ethisch-übersensibler Mensch aus mangelndem Selbstgefühl oft innerlich das Recht absprach, zu werten, zu urteilen und deshalb vor der grossen synthetischen Aufgabe des Schriftstellers fliehend, mit Leidenschaft beim Kenntnisnehmen und Notieren in den

mannigfaltigsten Wissens- und Lebensgebieten Zuflucht suchte. Wiederum gleichsam willenlos wird er dann doch immer zu dieser Synthese, die seine Schriften so wertvoll macht, getrieben. Immer wieder zwingt ihn die ekstatisch aufflammende Überzeugung von seinem Rechte, von seiner Pflicht zu reden, zu lehren aus seinem geistigen Asyl hervor, nachdem er beobachtet hat, wieviel Andere zehnmal unberufener als er, hundertmal lauter und kühner sich an die Öffentlichkeit wenden.

Daher hat auch die Mehrzahl seiner Werke etwas plötzlich Losbrechendes, Kantiges, Eckiges, Eiferndes, — darum sind sie wohl gepackt, wohl gestaltet, aber ohne Behagen am Gestalten und — frei von aller ästhetischen Selbstgefälligkeit — missfallen sie ästhetisch allen denen, die in der Süffisance eines Autors gerne ihre eigene Süffisance applaudieren. Der Sinn von Strindbergs autobiographischem Bestreben ist, über das eigene, dunkle, zwischen positivistisch-denkerischer Kälte und illusionistisch-leidenschaftlicher Erhitzung schwankende Ich ins Klare zu kommen, sich ruhig zu besitzen, sich zu zügeln, und erst, wenn er als Bekenner diese schwere ethische Aufgabe gelöst, fühlt er sich als Künstler zum Schaffen berechtigt.

Etwas vom Leiden an sich selbst bringt er freilich stets in die ästhetische Palästra mit, zeige sich dies Leiden nun als grüblerische Selbstanklage oder unter den starren Falten des pathetischen Vortrags.

Beide Elemente wirken deutlich zu den Tragödien mit, Tragödien in erzählender Prosa, die uns nach der „Vergangenheit eines Toren“ zunächst als Gipfel in Strindbergs Entwicklung interessieren. Ich meine die Bücher: „An offener See“ und die „Beichte eines Toren“.

Bei der Betrachtung des erstgenannten Werkes wollen wir nicht vergessen, dass wir es hier mit einem Kunstwerke zu tun haben, zu welchem subjektive Momente nur den Einschlag bilden, so dass hier die Idee nicht mehr unbewusst durch die Maschen einer Bekenntnisschrift schimmert, sondern bewusst erfasst, gestaltet, auf ein ästhetisches Piede-

stal gehoben ist. Deshalb ist der Held des Buches, Dr. Borg, kein naturalistischer, aus der Wirklichkeit gegriffener Typus, soviel typische, zeitcharakteristische Züge er auch aufweisst.

In der „Vergangenheit eines Toren" laufen Zeit und Individuum getrennt nebeneinander her. Es fehlt der zündende, künstlerisch suggestive Kurzschluss zwischen diesen beiden Elementen. Wohl fühlt man, sie gehören zusammen, sieht nicht das Individuum ohne die Zeit, aus der es erwächst, — aber gerade die Verdeutlichung jenes allmählichen Herauswachsens bedingt es, dass in jenen autobiographischen Bänden das letzte Wort noch nicht gesprochen wurde, nicht gesprochen werden konnte, ehe nicht die Zeit selber den herangewachsenen Neu-Charakter bestätigt hatte.

Dies geschah, als sie Strindbergs Positivismus bestätigte, als sie sich zur positivistischen Ära des Industrialismus und der exakten Wissenschaft entfaltete.

Der Ausschlag dieser Zeitentwicklung aufs geistige Leben, jener voreilige und raschfertige materialistische Rationalismus, der in alles seinen Keil trieb und selbst eine ursprünglich so homogen-idealistische Natur wie Friedrich Nietzsche zerspellte, er fand gerade bei Strindberg einen wohlvorbereiteten Boden. Als leidenschaftliche, ungeduldige Draufgänger-Natur griff er begierig und mit allzu hoch gespannten Erwartungen nach dem, was die Zeit als Resultat bot, entzückt von dem „kurz und gut" all dieser mechanistischen Erklärungen, entzückt von der Inthronisation des Individuums, das damals frei, aber auch mit den Lasten der Freiheit beladen, auf sich selbst, auf seine natürliche Dynamik von Kraft und Schwäche gestellt wurde.

„An offener See" nun ist eines der klarsten geistigen Dokumente jener interessanten Epoche, deren Entwicklungshöhepunkt heute wohl überschritten ist, so wenig die geistige Arbeit der Gegenwart sie völlig überwinden konnte.

Strindberg, der auch als Materialist niemals aufhörte Dichter zu sein, hat in dieser Richtung den ersten, fast schon zum Ziele führenden Schritt getan. Er hat in der Gestalt seines Dr. Borg den geistigen Habitus eines Menschen, der

von dieser Zeit imprägniert, ja völlig mit ihr identisch ist, Zug um Zug entworfen. Und er hat als Überlegener, als Wertender zu dieser Zeit Stellung genommen, zu ihr, die einer ganzen Generation so ungeheure, so verwirrende Verlockungen vorgegaukelt. Wo der Deutsche, wo Friedrich Nietzsche sich zu einem unpädagogisch wirkenden bedenklichen Idealbilde, zum „Übermenschen" flüchtete, dort behielt der aus härterem Holze geschnitzte Schwede bei aller Glut der Empfindung, die an jenem Werke mitschuf, den kühleren Kopf. In tüchtig-sichrem Instinkte für das Unfruchtbare, Tötliche alles ungehemmten, illusionistisch-poetischen Dionysiertumes entzog sich der oft prophetenhaft gestimmte, ekstatische Strindberg energisch der grossen Verführung. Er dichtete seinen „Übermenschen" weniger, als dass er ihn Strich für Strich vor dem Spiegel der Selbstkritik nachzeichnete und unter das Porträt gleichsam die Devise setzte: „Gewogen und zu leicht befunden".

Dr. Borgs interessante Physiognomie ist nämlich nur das zur grössten Straffheit seiner Züge gereifte positivistisch-intellektuelle, geistig-erkennerische Gesicht Strindbergs.

Es konnte vielleicht nur deshalb so scharf — fast bis an die Grenze des Karikaturistischen — umrissen werden, weil das andere Gesicht Strindbergs, das illusionistisch-poetische, hier auch mit keinem einzigen Zuge mitgezeigt wird, weil Strindberg sein Selbsterkenntnisstreben hier unwillkürlich und unbewusst einer klugen Arbeitsteilung unterwarf und die positivistische Säure seines Wesen von dem basischen Illusionismus schied, isolierte.

Die Geschichte des Dr. Borg ist die Tragödie des Positivisten, des Intransigent des Positivismus. Wie bereits aus dem Gange dieser Abhandlung erkenntlich geworden sein dürfte, bedeutet „Positivismus" in meinem Sprachgebrauche einen seelischen Habitus, der ganz und gar auf das positive, tatsächliche, von keinen Forderungen des Herzens vergoldete Wesen der Welt erkennerisch gerichtet ist und davon auch gefühlsmässig bestimmt wird. Als sein

äusserstes Gegenteil mag man sich etwa die Künstlernatur denken, den romantischen Illusionisten, der sich aus der wirklichen Welt in eine Traumwelt geflüchtet hat — oder auch — mit dieser Traumwelt bereits geboren, von der Wirklichkeit nichts weiss und nichts wissen will.

Der Positivist Dr. Borg ist nun nicht Positivist aus Desillusionierung. Wir haben es hier nicht mit der schematischen, modernen Figur des Blasierten zu tun, des Decadent, der aus niedrigem Groll gegen das übergewaltige Leben in eine zähe, sinnlose Hypochondrie und in materialistischen Zynismus zurückhupft. Strindberg, der den pessimistischen Grundzug auch in sich als angeboren, als echt, als jenseits aller Ankränkelungen erkannte, gab auch der positivistischen Richtung seines Borg eine natürliche genetische Grundlage. Der junge Gelehrte, dessen Tragödie wir miterleben, ist der Sohn eines Mannes, der selbst bereits ausserhalb allen Schwärmertumes als freie, selbstsichere Persönlichkeit gestanden und den Sohn ganz nach seinen Prinzipien erzogen, die alle märchenhaft-religiösen, poetischen und spukhaften Elemente ausschlossen.

Unter seiner Anleitung gewinnt Borg schon früh den richtigen Einblick ins Leben, erkennt er den intimen Zusammenhang zwischen dem Menschen und der übrigen Schöpfung, in welcher der Mensch „auf seinem Planeten allerdings als Höchster stand, aber trotzdem fortfuhr, in der Mitte zu stehen, selbst in gewissem Grade befähigt, die Wirkung der Naturkräfte zu modifizieren aber dennoch von ihnen regiert.“

So verliert Borg die Furcht vor dem Unbekannten, vor dem Tode und vor Gott und bildet sich zu einem klugen, seine Handlungen überwachenden Mann, zu einer für die Folgen ihrer Handlungen verantwortlichen Persönlichkeit. Eine auf allseitiges Wissen begründete Urteilskraft wird die Dominante dieser Seele, die alle Beirrung durch die Dissonanzen des vergeistigten Trieblebens aufs äusserste scheut. Für die Belustigungen der Phantasie, die dem Zerebral-Menschen unverständliche, geringwertige Formen der geisti-

gen Tätigkeit bedeuten, bietet ihm in reichstem Masse die Fähigkeit Ersatz, aus zwei bekannten Dingen das gesuchte Unbekannte zu finden, aus alten Gedanken neue hervorbringen zu können, die Fähigkeit dessen, was man Originalität nennt.

Hinter dieser Gestalt steht Strindberg selbst. Er redet durch den Mund seines Dr. Borg, er macht ihn zum Träger seiner positivistisch-individualistischen Weltanschauung. Als Wissenschaftler genügt diesem Geiste nicht die bedächtig, Schritt für Schritt vordringende Détailarbeit. Sein Forschertum ist von einer verfeinerten, geistigen Leidenschaftlichkeit getragen. Alles Einzelne ordnet er sofort unter bedeutende Gesichtspunkte, aller geistlosen Registrierarbeit gewinnt er mit vollendeter Anpassungsfähigkeit stets irgend eine fruchtbare Seite ab. Wie seine physische Sensibilität so gross ist, dass ihn eine schlechtgemalte Billardkugel aus einem Restaurant zu treiben vermag, dass er das Fenster öffnet, wenn die Magd zum Aufräumen im Zimmer gewesen war, wie er den Geruch von Menschen an einer Zeitung erkennt, die ein anderer gelesen, so ist auch seine ethische Sensibilität aufs äusserste gesteigert. Sie äussert sich in einem sehr hochgespannten Selbstbewusstsein, das auch entsprechend leicht irritierbar ist und ihn dazu veranlasst, alles, was seelisch an ihn herantritt, äusserst schwer und ernsthaft zu behandeln.

Seine Wanderjahre im Auslande haben ihn in seinen positivistischen Einsichten immer mehr bestärkt. Allenthalben stiess er auf die intellektuelle Minderwertigekit der Massen, welche im Gewühl des Daseinskampfes nur Zeit haben, die Gedanken der wenigen Selbstdenker wiederzukäuen, um sich im übrigen mit Phrasen zu behelfen. Stets fand er hinter allen Meinungsgefechten nur Leidenschaften und Interesse, einen sterilen Willen zur Macht, den sein Intellekt gleichwohl gelten lassen muss. Auf der steilen Höhe seines Individualismus und intellektuellen Aristokratismus, von der aus er in vielen Beziehungen mit Recht auf seine Zeit- und Volksgenossen wie auf Halbwilde herab-

blickt, hat Borg nur eine positivistische Grunderkenntnis vergessen, die nämlich, dass keine Verfeinerung und Steigerung unseres Wesens möglich ist, die nicht auf der anderen Seite mit einer Schwächung erkauft werden müsste, keine höhere Geistigkeit vor allem, die nicht zuletzt auf einer Gefahren einschliessenden Reizung des Gehirns beruhte. Da Geistigkeit immer und ewig ihren Träger vom Leben entfernen wird, so ist es eben eine Unterlassungssünde, wenn sich ein differenzierter Neu-Charakter wie Borg so spröde, so humorlos gegen alles Gemeine abschliesst, anstatt ihm in seiner lauteren Sphäre immerhin die Freiheiten des Hofnarren zu verstatten. Gerade an der ständigen Konfrontation und Reibung mit dem Niederen der Welt muss die geläuterte Natur eine Art von geistigem Dschiu-Dchitsu üben, nicht nur mit dem rückständigen und wildlinghaften im eigenen Ich.

Jene gemeine, animalische, wilden- und weibsmässige Welt, die Borg verachtet, ist nun einmal trotz der kläglichen Trübe und Verworrenheit ihrer ersten Denkversuche die breite Basis allen Daseins und ein unerschöpflicher Born des Lebens. Den Zusammenhang mit ihr völlig aufheben, heisst auch für die höchste, für die geistigste Natur sich den Lebensnerv abschneiden.

Die Sensibilität und das Selbstgefühl Strindbergs, zwei reziproke Werte, haben ihn nie ganz bis zu dieser letzten Konsequenz getrieben — er vermied es, indem er sie seinem im Irrsinn strandenden Dr. Borg auflud,*) aber um den nicht zu teuren Preis dessen, was uns seine Schriften offenbaren, hat er diesen Lebensnerv schliesslich ganz blossgelegt. Vor unseren Augen zuckt er in Strindbergs „Inferno“.

Borg, der geistig und sinnlich differenzierte Mensch in unserem grobmateriellen, unklaren und mechanistisch-rohen

---

*) Die psychologische Begründung von Borgs Wahnsinn ist denn auch äusserst mangelhaft. Dieser Wahnsinn ist eben ein rein dichterisches Motiv, denn faktisch werden Leute von Borg-Strindbergs positivistischer Art niemals irrsinnig.

Zeitalter von allen Seiten zu einer schier verzweifelten Selbstbehauptung gespornt, vor das Problem gestellt, sich dem feindseligen Leben gegenüber zu behaupten, sich in ihm als neuartiger Typus fortzupflanzen, kommt als Fischerei-Inspektor auf eine einsame Schären-Insel, deren Bewohner ihm mit der hartnäckigen Feindseligkeit dumpfer, halbtierischer Naturen gegenübertreten.

Der Individuelle, Scharfblickende, Wissende ist nun dieser Horde von Wilden gegenüber gewiss nicht unbesorgt, aber aus der Instinktschwäche, aus der Vornehmheit des Zerebralmenschen heraus versäumt er alle Massnahmen, sich vor ihrer Bosheit sicher zu stellen. Die abergläubische Furcht, die er in ihnen unwillkürlich dadurch erweckt, dass er die optische Wirkung der über dem Meeresspiegel verdünnten Luftschichten harmlos spielerisch zu der Fata morgana einer italienischen Landschaft mit zwei Monden benutzt, kann er aus geistigem Prinzipienstolz — gegenüber Wilden! — nicht fruktifizieren. Er verschmäht die Rolle des Schamanen und Zauberarztes, welche ihm die dumpfe Menge, die aufzuklären er gekommen ist, anbietet. Und er, gerade er, hätte volles Recht darauf, die Wahrheit des viel verlästerten Grundsatzes vom Zwecke, der die Mittel heiligt, einzusehen. Aber hat ihn nun der Zweckgedanke, dies verkommene Fischervolk zu heben, nicht tief genug erfasst, oder stellt er ungesunderweise sein Ich so hoch, dass er es lieber der Isolierung, der Unfruchtbarkeit preisgibt, als dass er sich Wirkungsmöglichkeiten schafft, auch um den Preis, seine Konsequenz nicht bis zur Selbstvernichtung treiben zu können, — er ist zu vornehm, zu schwach, von seinem überlegenen Intellekte den Muskelmenschen gegenüber ernstlich und konsequent Gebrauch zu machen. Lieber opfert er in einer Art langsamen Selbstmordes sein Gehirn, als dass er die Integrität seiner Persönlichkeit durch den geistigen Kontakt mit den niederen Naturen gefährdet. So kommt es, dass er, der Individualist, am Milieu scheitert. —

Der Gegensatz „Individuum und Milieu“, wie ihn Strindberg hier objektiviert hat, ist auch nur wieder eine

Spiegelung des gewaltigeren, in ihm selbst stets schöpferischen Konfliktes zwischen Trieb (Gefühl) und Intellekt.

Eine exponierte, weit vorgeschossene Geistigkeit, die in keiner ursprünglichen, gesunden Impulsivität mehr das richtige Gegengewicht hat, ein Individualismus, welcher die Frucht herber Unterdrückungen — man denke hier an die Lebenskämpfe, die der junge Strindberg zu bestehen hatte — das Resultat bitterer Zeitnotwendigkeiten ist, muss nun sicher seine stärkste Probe gegenüber dem Weibe bestehn.

Jene Verfeinerung, d. h. Verdünnung und Schwächung der Instinkte, auf Grund deren jene eigentümliche, gesteigerte Geistigkeit gewonnen ward, bedingt auch zu ihm ein komplizierteres Verhältnis voller Konfliktsmöglichkeiten.

Strindbergs Dokumente über derartige Konflikte sind weder Parteireden, noch dogmatische Axiome mit dem Anspruch auf allgemeine Geltung, und es ist nur ein Ausfluss der Konsequenz seiner pessimistischen Weltanschauung, ein Ausdruck der Tatsache, dass Pessimismus bei ihm mehr ist als Stimmungssache, wenn er ihn auf die Wertung des Weibes ausdehnte. Bei einer kalten Natur, einem erotisch verkümmerten Menschen ist allerhand misogyne Hypochondrie ohne weiteres begreiflich, harmlos und uninteressant, bei einem Vollmenschen wie Strindberg handelt es sich jedoch mit diesem Pessimismus um ein Unterfangen von titanischer Kühnheit: Wo ihn seine robuste, leidenschaftliche Natur zum blindesten Gläubigen macht, dort gerade macht er sich im Kampfe gegen seine lebengefährdend starke Sexualität mit dem Bewusstheitsüberschusse, der aller schöpferischen Menschen grösstes Glück und grösste Gefahr ist, zum hellsichtigsten Kritiker.

So deutlich es ins Auge springt, dass alles, was Strindberg zum Thema „Weib“ äussert, durchaus persönlich, Strindbergisch ist, aus einer erotischen Spannung, aus Triebesabgründen hervorblitzt, die kein anderer, ausser gerade Strindberg mit soviel kalt-geistigem Lichte zu erhellen weiss, so verdient doch Strindbergs Behandlung der Geschlechtsprobleme gerade in unserer Zeit grösste Beachtung.

Ganz besonders von seiten des hochstehenden, geistig-differenzierten Mannes, der hier über eine Fülle dunkler Leiden am Weibe Aufklärung erhält.

Unser vielgeschmähtes deutsches Mittelalter hat einen mächtigen, gesunden Willen zur Gesundheit, zur Rasse besessen. Es ging mit geistigen und weltlichen Waffen zugleich den Degenerationserscheinungen zuleibe und traf sie mit seinen Hexenprozessen gerade in der Gestalt, in welcher auch die Decadence-Phänomene unserer Zeit kulminieren: In Gestalt der Hysterie. — Unsere entwickeltere, bewusstere Zeit äussert den gleichen Willen zum Leben, wenn sie durch das Medium hervorragender, kontrollfähiger Persönlichkeiten diese Zeitkrankheit literarisch objektiviert. Denn eine Entlastung unserer entlastungsbedürftigen Kulturmenschheit kann nur dadurch allmählich zustande kommen, dass die belastenden Momente zunächst klar erkannt und des gefährlichen Stimmungszaubers ihrer illusionistisch-optimistischen Spiegelungen entkleidet werden. — Der moderne Mensch — hier kann Dr. Borg als sein Typus gelten, — ist Individualist aus Not, aus Triebarmut, aus Schwäche gegenüber dem Leben, und Strindberg gibt denn auch mit kühler, amerikanischer, an Mark Twain gemahnender Selbstironie seinem „Übermenschen" alle tragikomischen Züge des Effeminierten.

Borg lernt auf seiner Ichtyophagen-Insel eine angejahrte, etwas hysterische Dame kennen. Zwischen ihr und ihm entspinnt sich ein Liebesverhältnis voller gegenseitiger Hinterhalte und mit allen jenen seelischen Fallgruben, die sich immer auftun, sobald zwei Menschen miteinander zu gehen versuchen, ohne dass ihre Schritte zueinander passen.

Seelisch nimmt Borg durch die Kraft seiner Sehnsucht, seiner verhungerten Triebe diese Frau in Besitz, deren Individualismus — hier liebloser Wille zur Macht über den Mann — sich auf ebenso perverser Grundlage erhebt, wie der Individualismus Borgs. Auf beiden Seiten fehlt in diesem Verhältnis die normale, animalische Sexualität, als

deren ätherisches Derivat sich auch allein die dauernde, seelische Harmonie ergeben könnte. Der natürliche Trieb ist auf weiblicher Seite hysterisch überspannt, auf männlicher eine verkrochene, in den Stolz des Hirnathleten verkappte Sehnsucht, deren Auslösung durch das individuelle, machtlüsterne, hysterische Weib ein Aufgeben des komplizierten Ich, ein Heruntersteigen zu einer niedrigeren, noch chaotischen Stufe bedeuten würde. Borg fürchtet und vermeidet dieses Sich-Hingeben wie aus einem Gewissen seiner geschwächten Instinkte heraus. Und doch sind es gerade die differenzierten, hysterischen Züge des Weibes, die sein Seelenleben in einer verhängnisvollen Weise an diese Zeit- und Leidensgenossin ketten.

Repräsentiert sie doch mit allem ihrem innerlichen Schwanken, ihrer impulsiven Rücksichtslosigkeit den chaotisch-jünglinghaften Zustand des Stimmungsmenschen, den wohl jeder moderne Mann aus seiner Vergangenheit kennt, und den er —von herben Lebensnotwendigkeiten gezwungen, ihn aufzugeben — liebt, wie ein verlorenes Paradies.

Borg geht am Weibe zugrunde, wie er am Milieu scheitert: Er büsst für die überzüchtete Höhe seines Intellekts, von dem gleichwohl seine Empfindungen keine Belehrung annehmen. Dieser Wissenschaftler ist nämlich Dichter genug, alle Reflexe seiner schwindenden Männlichkeit in einem poetischen Bewusstsein umzuspiegeln, nur dass er sie nicht mystisch-christlich, sondern heidnisch-mythologisch umsetzt. Strindberg selbst aber, möchte man sagen, war, als er „An offener See“ schrieb, noch nicht Künstler genug, dies Buch im Grunde gesellschaftssatirischen Stoffes ohne tragische Akzente abzuschliessen. Freilich bezieht es gerade aus diesem Mangel an artistischer Überlegenheit jene hochsympathische Wirkung, die jedes reife Kunstwerk, mit dem ein grosser Mensch seine Jugendentwicklung abschliesst, gleich lichter Wärme ausströmt.

Dr. Borg bleibt, nach dem der unnatürliche Seelenliebeskampf schliesslich ein sehr natürliches Ende gefunden, als Opfer zurück. Zu edel geboren, um selbst zum Homuncu-

lus zu werden, arbeitet er mit dem Erkenntnisfieber des Ausgeschlossenen, aus dem Liebesgarten Vertriebenen, spielerisch-wahnsinnig am Problem des Lebens: Seine Triebe, seine Impulse hatten es nicht auf die einzig-mögliche Weise der gefühlsmässigen Erkenntnis zu lösen vermocht, eben weil sie Geist, Geist um jeden Preis, hatten werden müssen, und so beugt er denn sein grosses, wundes Hirn mit den hypnotisch-starren Augen über das Mikroskop, auf dessen Objekt-Träger sich ihm das Geheimnis des Lebens entschleiern soll. Aber der Funke des Lebens erlischt, und Borg bleibt in einer unendlichen Einsamkeit zurück, Seite an Seite mit einer Frage, auf welche nur der Tod oder der Wahnsinn die Antwort weiss.

Der Schluss des Buches, der Dithyrambus des in die geistige Umnachtung hinaussteuernden auf Herakles, das Symbol hellenischen Mannestumes, ist für den modernen Leser, der Sinn für die Tragik bizarrer Gegensätzlichkeit hat, ein Moment starker Rührung:

In demselben Grenzgebiete, wo Strindberg noch Künstler ist, wo er den Wahnsinn noch objektivieren, noch bannen konnte, ertönte Nietzsches erkennerischer Wahrspruch, den sein Ende besiegelte:

Ja, ich weiss, woher ich stamme —
Ungesättigt, gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse,
Flamme bin ich sicherlich.

IV.

Ein so hochgetriebener, so konsequenter Individualismus, wie er in diesem Werke zutage tritt, um so leidenschaftlich verfochten, so konsequent gefeiert zu werden, kann aus keinen kühlen, theoretischen Quellen geschöpft sein. Sein positivistisches Ich, so furchtbar starr als Wert setzen zu können, dazu musste Strindberg erst auf dieses Ich mit Wucht zurückgeworfen worden sein. Aus dem unmittelbaren Erleben musste er den Impuls empfangen haben, der ihn über die konstatierende, beobachterisch-meditative Stimmung seines ersten autobiographischen Werkes hinweg zu der künstlerischen Prägnanz von „An offener See‘ trug.

Was die Kluft zwischen dem positivistischen und dem illusionistischen Strindberg zur vollen Breite erweiterte, was ihn differenzierte, mit der Wirkung, dass der seelische Antagonismus, mit dem er geboren ward, nun völlig deutlich und reif zutage tritt, das war die E h e.

Wiederum ein „Widerspruch"! Ihr überlegener Kritiker wird ihr unterlegenes Opfer! — Mir scheint, gerade dies beweist, wie echt, auf wie natürliches, verletztes G e f ü h l*) begründet diese Kritik war, die ihn in der „Vergangenheit eines Toren" die Familie bewerten liess als: Die Versorgungsanstalt aller faulen Frauen, die Hölle der Kinder und die Ankerschmiede des Familienvaters."

Wir stehen auch hier vor keinem Widerspruche, sondern vor derjenigen Eigenschaft Strindbergs, die seine eigenste und künstlerischste ist. Sie besteht darin, dass seine theoretischen Einsichten, unter so grossen Schmerzen sie

*) Eine Kritik, die nicht im letzten Grunde, ihr Apparat mag so intellektuell sein, als er will, auf einem Gefühlswerte beruht, ist nur in den aufs Exakte beschränkten Fächern möglich.

einer überschäumenden Naturkraft abgerungen wurden, niemals das Feuer dieser Kraft zum Erlöschen brachten. Obwohl ihr rein praktischer, Strindbergs persönliches Leben fördernder Wert ausserordentlich gering ist, ringt er nach ihnen und den schmerzlichen Erfahrungen, die ihnen zugrunde liegen, mit edler, unstillbarer Leidenschaft und trägt sie hinüber ins ewig-reine Reich des Geistes. Im gemeinen Leben hat diese Situation, welche schliesslich die Situation eines jeden geistigen Menschen ist, gewiss allerhand verdächtige Analogien, aber der Hinweis auf sie ist für ewig und alle Zeiten durch jenen Ausspruch des Sokrates entkräftet worden, der einem Verkleinerer seiner Tugend, der auf die profunde Hässlichkeit seiner Gesichtszüge anspielte, zurief: „Ermiss also, wie gross meine Tugend sein muss, wenn ich sie, dem zum Trotze, was du an meinem Gesichte ablesen kannst, behauptet habe."

Sokrates leuchtete mit diesem Wort in die tiefste Tragik, in den eigentlichsten Adel aller Geistigkeit hinab, die diesen Namen wirklich verdient. —

Jenes Werk also, das uns — man erlaube mir hier, eine kleine Wortspielerei zur Verdeutlichung heranzuziehen — den Individ-Dualismus hinter Strindbergs Individualismus zeigt, die „Beichte eines Toren", ist weniger dichterisch als „An offener See", — es ist wiederum Autobiographie. Wiederum aber nicht „reine" Autobiographie im Schlegelschen Sinne, weil von einem Manne geschrieben, den das schicksalhafte seiner Existenz mit Übermacht ergriffen hat, so dass das Erlebnis unter seiner Feder völlig zum Leben wird.

Die „Beichte eines Toren" ist menschliches Dokument, durch welches „An offener See" als inneres Erlebnis aus der Kontrolle, welche die geschilderten Vorgänge ermöglichen, bestätigt wird. Diese Erlebnisse geben dem Autor nicht nur ein Recht zu diesem Buch, sondern auch zu allen den anderen, denen das Geschlechtsproblem zugrunde liegt. [„Der Vater", „Fräulein Julie", „Gläubiger".]

Hier zeigt sich nun ganz deutlich, in wie hohem Masse

die poetisch-tragischen Akzente in ‚An offener See“ noch jugendlicher Strindberg waren, Ausflüsse seiner Liebe zur eigenen Tragik, einer narzissushaften Selbstbespiegelung. Dagegen repräsentiert der Erzähler der Torenbeichte im Gegensatze zu der künstlerischen, stilisierten Figur des Dr. Borg, den eigentlichen, den lebenstüchtigen Strindberg — den Überwinder.

Ein Jüngling tritt uns hier entgegen, Opfer der Zeit und ihrer erniedrigenden Einflüsse, vor allem Opfer ihrer so seelenschänderischen, als sozialbedingten, notwendigen Prostitution. Ausgehöhlt von Sehnsucht, voll Vertrauen und Illusionen, denen eine lärmende Skepsis des mit den übergewaltigen Trieben ringenden Intellektes entgegensteht. Die grosse Gefahr des innerlich zerklüfteten Mannes, das hysterische Weib, wird ihm zur Madonna. Seine verschwiegene Anbetung, durchwoben von dunklen Kindheitserinnerungen an die früh verstorbene Mutter, die stillen Träume, die nicht einmal Wünsche sind, die er um die weisse Gestalt der Baronin schlingt, werden zu starken Fäden, an denen diese kranke Seele mit erschütternder Notwendigkeit seiner eigenen hochgespannten Seele zuwandert. Ein Ehebruch wird hier nicht „verübt“, sondern geschieht mit derselben Unausweichlichkeit, mit der etwa in einer Retorte Schwefeleisen „geschieht“, sobald bei gehöriger Temperatur die nötigen Quanten Eisen und Schwefel aufeinander einwirken können.

Der Kern der Ehetragödie, die sich dann vor uns aufrollt und die sicher bestimmend auf Strindbergs ganze Stellung zum Weibe eingewirkt hat, ist vielleicht der, dass seine Erotik, eben im Begriffe sich zu individualisieren, mit der höchsten Steigerung ihrer seelisch-nervösen Aktivität eine kongeniale weibliche Erotik anzog, einen Eros, dessen Seelenhunger so gewaltsam ist, dass er alle Bande der Konvention tückisch durchfeilt und schliesslich beim eigenen Geschlechte Befriedigung sucht. Gerade für einen Dichter von Strindbergs Scharfblick für sein persönliches Problem „Trieb und Geist“ musste es ein Erlebnis voll versteinernder

Panik sein, in dem problematischen Weibe schliesslich wirklich dem oft gefürchteten und erwarteten Doppelgänger*) zu begegnen, einer blind hinstürmenden Naturgewalt, deren alogisch-hypristisches Wesen alles zu negieren, zu entwerten, zu vernichten drohte, was er, der mit Bewusstsein Lebende, der Mann, mühsam an geistigen Schirmen und Schilden aufgebaut. Es wäre ganz verfehlt, aus der Härte und Grausamkeit dieses Werkes ungünstige Schlüsse auf Strindbergs Charakter zu ziehen. Was eine Seele im tiefsten Grunde ausfüllt und bewegt, wird sie niemals literarisch aussprechen, und am wenigsten in der „Beichte eines Toren“ darf man nach stimmungsvollen, direkten Belegen für die zarte Liebesmagie suchen, die in der Seele dieses Mannes als notwendiger Höllenzwang gegen die titanische Vermessenheit seiner Triebe überschwänglich gewirkt haben muss, als das grosse „Ja“ vor dem ebenso grossen und leidenschaftlichen „Nein“ dieser Beichte.

Der flammende Hass, der an diesem Buche mitgearbeitet hat, ist nur der Revers eines gefährlich-grossen Liebesbedürfnisses, denn in Strindberg, mit so heftigem Rucke er sich auch durch dieses Werk aus der Niederung missglückten Lebensglückes auf seine einsame Geisteshöhe zurückschwang, stecken hundert kleine, liebenswürdige, bürgerlich-behagliche Züge, die es beispielsweise bewirken, dass sich sein ungeheuer plastisches Gedächtnis nicht nur auf die komplizierten, untergründigen, psychologischen Phasen jenes Seelenzweikampfes erstreckt, sondern gelegentlich auch auf Bier und gutes Essen. Ist Strindberg auch dem Gesamteindruck seines Autortums nach gewiss nichts weniger als ein Bukolier, so erkennt doch der

*) Die Furcht vor dem Doppelgänger, der Strindberg, wie er in der „Vergangenheit eines Toren“ berichtet, einmal gelegentlich einer seelischen Krise anheimfiel, beweist, wie konsequent und deutlich sich sein Wesen selbst in den gelegentlichen krankhaften Verzerrungen ausspricht. Die Überreizung schuf mit dem Doppelgänger gleichsam ein lapidares Symbol des fanatischen Selbsterkenntnis-Strebens, das ihr zu Grunde lag.

gutwillige Leser aus allem, was er über sich selbst geschrieben hat, eine in manchem Betracht behaglich-joviale Natur, bei der die polemisch-harte, hochgeistige Seite ein vom Leben entwickelter konsequent behaupteter Charakterzug ist, kein leeres, automatenhaft-reflektiertes Nervengezappel. Auch „Zerebralmensch" ist Strindberg nur aus der Notwendigkeit heraus, starke Triebe und Leidenschaften einigermassen in Ordnung zu halten, nicht aus der körperlich-sinnlichen Verkümmerung Dr. Borgs.

Ihres vollkommen persönlichen Charakters halber ist die „Beichte eines Toren" ein Buch, aus dem kein Betrachter irgend einen Gewinn fürs Allgemeine herauskonstruieren könnte. Drängen sich noch in Borg zahlreiche Züge zusammen, die in ausgeprägten Zeitcharakteren zerstreut, vereinzelt, individuell-nuanciert anzutreffen sind, typische Züge, wenn auch Borg selbst keineswegs als ein realiter vorhandener, geistiger oder gesellschaftlicher Typus aufgefasst werden darf, so sind die beiden Individualitäten, die sich in der „Beichte eines Toren" gegenüberstehen, eben in der Tat Individualitäten und im Kern ohne allen Zusammenhang mit der Zeit. Dieser, wie bei aufblitzendem Magnesiumlicht festgehaltene besondere „Fall" gibt auch dem Buche seine krasse, schaurige, atembeklemmende Wirkung. Sie ist immer zunächst da, bevor sich bei einer abermaligen Lektüre und besonders beim Zusammenhalten mit Strindbergs übrigem Schaffen der Eindruck vertieft, dass Erlebnis sich zum Leben erweitert.

V.

Nachdem bis hierher der Entwicklungsgang Strindbergs in groben Zügen angedeutet und dabei auf sein menschliches Wesen viel näher eingegangen wurde, als auf sein künstlerisches, gestatte man mir jetzt, meine Ausarbeitung gleichsam in eine andere Tonart überzuführen und das ästhetisch-künstlerische Wesen unseres Autors etwas mehr in den Vordergrund zu schieben.

Ich sprach am Ende des vorigen Abschnittes von der eigenartigen, beklemmenden Wirkung der Torenbeichte. — Ich kann dieses Werk in der Tat nie lesen, ohne stets an eine ähnlich befremdende Wirkung erinnert zu werden, die ich einmal — eben vom Magnesiumblitzlicht — auf einer photographischen Platte erzielt sah:

Eine heitere Abendgesellschaft von durchaus kultivierten Menschen ohne Vorstrafen sammelte sich zu einer zwanglosen Gruppe, um sich dann im Dunkeln durch eine Blitzlicht-Momentaufnahme verewigen zu lassen. Das Aufblitzen der Flamme und die Funktion des Momentverschlusses fielen völlig unerwartet, und als dann später die Platte entwickelt und ein erster Abzug genommen war, stand man vor einer Art von Wunder. Es bot sich nämlich folgender Anblick: Der Hausherr, ein Künstler von hoher Kultur, stand im Vordergrunde des Bildes mit einem wie plötzlich versteinerten fratzenhaften Lachen, ein Mischtypus von Exzentrik-Clown, Tollhäusler und Pferdedieb. Seine Gemahlin, eine sehr ruhige, gemessene Dame, packte, in einem Lehnstuhl sitzend, schielend-irrsinnigen Blickes und unter krampfhaften, gleichfalls steinhart festgehaltenen Gesten die entspringende Katze. Neben ihr lehnte ein gesit-

tetes und harmloses Mädchen in der Haltung und mit dem Ausdruck einer wilden Weibsperson aus irgendeiner revolutionären Strassenszene. Ein biederer Geschäftsmann stand im Hintergrunde mit geschlossenen Augen und einem trotzig-leidvollen Zug höchsten, geisterhaften Weltschmerzes, so dass mir unwillkürlich der Capitano von Hauffs „Gespensterschiff" in den Sinn kam. Ich meinte, den Nagel in der Stirn dieses Mannes sehen zu müssen. Ferner hatte die so jäh belichtete Platte einem sanften schwärmerisch-idealen Menschen Züge von bösem Zynismus, ein ganz fatales, schmutziges Grinsen abgewonnen, und eine verschlossene, anscheinend phlegmatische Natur, die sonst ihr Durchschnittsgesicht wie eine gleichgültige Maske vor sich hertrug, war zum Typus des erregten, wollüstig-lauernden Lustmörders geworden.

Alle diese Kulturmenschen erschraken damals vor jener Photographie wie vor einer Indiskretion. Die Platte war nicht verdorben, nicht missglückt, es war nur alles, ohne Pose, ohne Retouche so überdeutlich festgehalten, — Alles, in den vielen kleinen, plötzlich vom Lichte überrumpelten „äusserlichen" Einzelheiten, die sonst im allgemeinen Rhythmus der Menschen ertrinken. Je deutlicher die Erinnerung an diese geradezu magische Tat einer mittelgrossen Photographieplatte und einiger Gramm Magnesiumpulver in mir auflebt, um so mehr bin ich geneigt, den eigentümlichen Stil jenes Photogrammes, diesen Stil magischer Unwirklichkeit gewonnen aus dem „zufälligen" Zusammenspielen denkbar realster Faktoren, den Stil Strindbergs zu nennen.

Auch ihn hat man ja einmal für einen sogenannten Naturalisten gehalten und hat ihm den Titel „Photograph" als Spitznamen gegeben, und doch sind die „Leute auf Hemsö" wohl der einzige brave, zünftige Wirklichkeitsabklatsch, den er je geschrieben hat. Bei allen seinen anderen Werken entspricht der ästhetische Duktus genau dem Charakter Strindbergs: Er hat seine bizarre Glut und Leidenschaftlichkeit (vgl. die glänzenden Anfangskapitel der Torenbeichte, wo jedes Wort gleichsam auf stählernen Spiralen

federt), seine krampfige, funkelnde Kühle und Härte, mit der er Wort für Wort Erkenntnisse langsam und sicher niederschreibt, bei denen jede andere Feder glühend werden und das Papier verbrennen würde. Dieser ästhetische Sonderwert „Strindberg" zeigt sich, z. B. in „An offener See", der Natur, der Landschaft gegenüber besonders deutlich in seiner aus zwei Komponenten resultierenden Natur. Die Landschaft ist dort ebensosehr von einem Naturkundigen gesehen, der jeden Baum, jeden Strauch, jede Gesteinsart wissenschaftlich richtig anzusprechen und zu charakterisieren weiss, als von einem Mystiker, dem unbewusst alles draussen gesehene zum Ausdruck und Sinnbild inneren Erlebens, seelischer Stimmungen wird. Wir erleben in diesem Buche das Meer, wie wir etwa in einer Einlage zu „Inferno" — „Über den Totenkopfschmetterling" — dieses Insekt erleben, zur Einfühlung in sein wunderliches, hypothetisches Seelenleben gezwungen werden, allen kritischen Stimmungen, allen rationalistischen Einwänden zu Trotz. Was Strindberg in diesem Stücke tut, das für seine Art zu erleben mustergültig ist, das tut er in seinen naturforscherischen Schriften überall: Seine glühende, aber doch nicht ausschweifende, nicht groteske Phantasie rennt gegen irgendein sensationierendes Element an. Seien es nun die Ornamentlinien und Flecke auf dem Schuppenkleid der Fische, die totenkopfähnliche Zeichnung auf dem Rücken des Schmetterlings, immer sind es intime, den enragierten Beobachter und Naturfreund bezeugende Sensationen, die ihn masslos reizen, aus der Erscheinungswelt den Weltsinn intuitiv zu erfassen, den „grossen Zusammenhang in der grossen Unordnung" aufzudecken. Dass er dabei auch Versuche macht, zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem eine Brücke zu finden, dass er gerne, mit Leidenschaft, bis dorthin vordringt, wo unsere Sehnsucht vom letzten Steine der Natur die Arme nach dem Übernatürlichen breitet, das wäre nur dann erstaunlich, wenn diese, unser aller, vom Leid der Welt erzwungene Sehnsucht nicht bestünde, oder heute kein Recht mehr hätte zu bestehen, etwa

weil wir es zu einer einigermassen entwickelten Technik und zu vielen wertvollen, aber keineswegs letzten Einsichten in das Wirken der Naturkräfte gebracht haben.

Der hohe Wert von Strindbergs Einführung mystischer Elemente ins moderne naturwissenschaftliche und künstlerische Gebiet, ein Vorgehen, welches dasjenige des heute überschätzten Maeterlink an besonnener Konsequenz und Eindringlichkeit weit übertrifft, ist nicht genug zu schätzen.

Durch seinen Mystizismus dient Strindberg keiner der vielen Parteien und Sekten, die sich heute auf dem weiten Felde zwischen ödem Rationalismus und läppischer Schwärmerei herumtummeln, sondern er führt durch ihn den klaren Nachweis, dass aller Positivismus, zu dem unsere Zeit uns zwingt, uns keineswegs auf armselige, nackte Nüchternheit, auf stumpfsinnige Zufriedenheit mit dem banal Wirklichen, dem banal Vernünftigen reduzieren m u s s. Die ästhetischen Sensationen moderner skeptischer Menschen, die zu oft in ihrem Heiligsten, in ihrem Gefühl, gekränkt wurden, um noch eine Kunst goutieren zu können, die immer nur mit diesen alten, abgebrauchten, zur Lüge gewordenen Gefühlswerten jongliert — sie liegen gerade in der Zwielichtzone des phantasievollen und doch so streng vom Verstande kontrollierten Strindbergschen „Okkultismus", der durch seine wissenschaftliche Methode — stets zu zeigen, „dass Supranaturalismus nur eine E n t w i c k l u n g des Naturalismus" — uns zu der feiertäglichsten Erhebung anreizt, deren die moderne Seele fähig ist, zu erkenntnistheoretischen Erwägungen. Gibt man deren Sinn und Berechtigung einmal zu, so darf man metaphysisches Bestreben nicht einfach als Unsinn von der Hand weisen und man muss seine ästhetischen Niederschläge bei Strindberg wenigstens im Prinzip gelten lassen, wenn man auch zu den entsprechenden Schöpfungen („N a c h D a m a s k u s") keine Gefühls-Inklination mitbringt. Mag sie auch heute nur erst wenigen zugänglich sein, in dem obengenannten Drama lebt eine ganz bestimmte neuartige

Stillinie, die von Werken wie „Advent“, „Rausch“, „Ostern“ deutlich weitergeführt wird.

Menschen, „Charaktere“ stellt Strindberg in diesen Werken gewiss nicht dar, nichts faktisches Einzelnes, sondern das problematische Allgemeine, das dunkle Gewebe der „Mächte“, in dem die Einzelschicksale, die Charaktere sich winden und krümmen, wie Fische in den Maschen eines ungeheueren Netzes.

Besonders das Doppeldrama „Nach Damaskus“ ist die körperloseste, seelischste Kunst, die bisher der Welt geboten wurde. Gefühle und Ideen treten hier auf im Rahmen einer dramatischen Phantasmagorie, Gefühle und Ideen sind hier die Handelnden und da sie nun einmal — am wenigsten für den Positivisten Strindberg — keinen Leib haben, so gibt er ihnen einen Scheinleib, die unheimliche Deutlichkeit von Visionen. Gespenster treten hier auf, moderne Gespenster, die prinzipiell von den konventionellen verschieden sind — und sie agieren so überzeugend, sie stehen so sehr unter dem Höllenzwange einer Seele, die im bewussten Durchdringen ihrer Leiden den Weltsinn selbst erfasst hat, dass man sie mit einem Paradoxon als leibhaftige Gespenster ansprechen möchte und damit in diesem Falle mehr sagte als einen Gemeinplatz.

Die Welt, in der sich die schicksalsdunklen Vorgänge dieses Stückes abspielen, ist durchaus unwirklich, aber bei ihrer visionären Natur hat sie die ganze Gesetzlichkeit und strenge Konsequenz der wirklichen Welt. Es ist einem hier, als sei endlich die Scheidewand zwischen real und imaginär, an welche der Dichter im allgemeinen nur seine Thesen anschreibt, oder auf die er Bilder und Hieroglyphen zeichnet, wirklich durchbrochen. Wir blicken in ein Seelenleben voll schauriger Tiefe, in eine Welt, in der alle Werte, wie wir sie bisher aus unserer Erfahrung und aus der überlieferten Literatur kannten, völlig individuell umgeschmolzen, neu, noch leuchtend in ihrer Rotglut dastehen. Man ist tief erschüttert von diesem Buche. Man empfindet bei ihm Grauen vor unserer Zeit, dass sie so stark aufs Übersinnliche hin-

weisender Suggestionen, solcher Zauberformeln, Drohungen mit dem „toten Gotte“ bedarf, als Gegengift gegen ihre materialistische Zersetzung.

Angesichts der blühenden, quellenden Phantasie, welche die komplizierten, seelischen Verflechtungen in „Nach Damaskus“ auf einem so reichen, buntleuchtenden Fond bizarrer Vorgänge ausspannt, muss man es gewiss ablehnen, den pessimistischen Grundgedanken, der in diesem Buche, wie überhaupt in den späteren Schöpfungen Strindbergs gern hervortritt, als Symptom von Rückgang, von Altersschwäche anzusprechen. Sie ist schliesslich nur eine reife, keine überreife Erkenntnis, diese Auffassung der Erde als eines Marterortes, an dem wir uns, sei es für Verbrechen einer Präexistenz, sei es für „Erbsünde“ oder jenen „Erdenrest“ in blinder Befangenheit, im sinnlosen Drange der Leidenschaften gegenseitig zu züchtigen und so zu läutern haben.

Mit all diesen stark religiösen Akzenten, die dem windschiefen Ästhetizismus unserer Tage so wuchtig in die Sparren fuhren, dass hin und wieder auch heute noch ein zum Trocknen an diese Sparren gehängtes Zeitungslümpchen unmutig zu knarren beginnt, gipfelt sich nur mit vollendeter Logik in Strindberg eine Entwicklung, auf deren Anfänge an früherer Stelle ausdrücklich hingewiesen wurde. Und wäre nun auch mit dem Geiste, der in dieser Hinwendung zum Religiösen zum Ausdruck kommt, nicht mehr geboten, als eine Systematisierung des „Aberglaubens“, welcher vom „Atheismus“ bekanntermassen unzertrennlich ist, so müsste doch mindestens gefordert werden, dass „moderne“ Kritiker, die Strindbergs religiösen Werken gegenüber etwas auf dem Herzen haben, sich korrekt in den Schoss der diversen Staatskirchen zurückziehen und den Freigeistern, den Atheisten cum grano salis, den Agnostikern ohne Konsequenz des Empfindens, diese ihre Religiosität nicht kränken.

VI.

Im Eingehen auf die eigenartige ästhetische Note August Strindbergs, die sich, wie alles rein Persönliche, gegen die restlose Analyse sträubt, habe ich den Bericht seines Entwicklungsganges abgebrochen. Indem ich den Faden nun wieder aufnehme, erinnere ich kurz an die Stationen, die wir zurückgelegt haben. Wir sahen das stimmunghafte Schwanken des Jünglings, der nicht zur Entscheidung darüber gelangen konnte, wem er Recht geben, wem er nachleben soll: Seinem positivistisch-klaren, konstatierenden Auge, oder seinem illusionistisch-wünschenden, begehrenden Herzen. Wir sahen, wie der zwischen diesen beiden Mühlsteinen zerriebene Wille sich dann an der Zeit aufrichtete, wie Strindberg am Positivismus unserer Zeit den eigenen Positivismus stärkte. Wir sahen ein, dass der herbe Stolz auf diese wissenschaftliche Seite seiner Natur bei ihm, den von Jugend auf seine Gefühle viel gekostet, um so härter anschwellen musste, je mehr Blut ihm immer und immer wieder sein Empfinden abpresste.

Die „Beichte eines Toren", von der aus wir zu dem eben vorhergegangenen ästhetischen Exkurs gelangten, zeigt diesen gefährlichen Lebenskampf zu der Krise gebracht, die Strindberg dann so kühn und meisterhaft im „I n f e r n o" zu spiegeln wusste.

Es ist dieselbe religiöse Krise, die mehr als eine seiner Lebensphasen abschloss.

Sie ist typisch, allgemein-menschlich. — Strindberg hat ihr nur im „Inferno" den stärksten, künstlerischsten, zeitgemässesten Ausdruck gegeben. Auch ihr reziprokes Verhalten zu einem starken, leidenschaftlichen Triebleben ist typisch, allgemein menschlich. Ein Blick auf das Seelen-

leben der grossen Volksmassen, — so triebstark als religiös — und auf die Psychologie jedes Naturvolkes, — so leidenschaftlich als „abergläubisch“ — lehrt dies.

Hinter der „Torenbeichte“, diesem harten und heftigen Dokumente, werden unermessliche Leiden sichtbar: Alle Qualen des getäuschten Vertrauens, der verratenen Liebe. Wie die geträumte Madonna des Sehnsüchtigen alle Hüllen von ihrem Dirnentume abwarf, so fällt mit Strindbergs Liebes-Illusion und mit seiner Liebe zur Illusion, auch gleich alles Göttliche und die Maske Satans, die furchtbarste aller Illusionen, die schwarze Magie taucht aus dem Abgrunde ungeheuerlichen seelischen Elends und titanischen Trotzes, bis endlich dem Vielgeprüften wieder aufs neue die warmen Ströme des Göttlichen durch die Adern rinnen.

Denn zwischen Leben und Tod steht Strindberg eines Tages, da sich sein Geist im Wechselspiele von Liebe und Hass erschöpft hat, sein Leib daniederliegt, und der oft beschworene Tod sein Recht verlangt.

Dem rationalistischen Pedanten, den vor Strindbergs grösster, augenfälligster Wandlung, der Wendung des reifen, positivistisch-wissenschaftlichen Mannes zum Religiösen eine Art von Veitstanz und Schreikrampf befällt, so dass er vor „Inferno“, vor den „Legenden“ usw. mit überschnappender Stimme ausbricht: „Hier ist nichts mehr, als ein Kranker, ein Phantast, der, erschreckt von seinem Zusammenbruche, jede einzelne triviale Erscheinung seiner Neurasthenie zum mystischen Phänomen umdichtet —“ einem solchen banalitätsberauschten Geiste dürfen wir, weiss der Himmel, ganz gelassen die nackten Tatsachen „Krankheit“ und „Umdichtung“ zugeben. Nur darf dies nicht ohne den Hinweis darauf geschehen, dass Krankheit im weiteren und engeren Sinne eine Grossmacht im Weltgeschehen ist — für die Unterhaltungsliteratur natürlich eine quantité négligeable — und dass ihre „Umdichtung“ eine ganz allgemeine, naturgesetzliche Bedeutung hat. Wir verdanken ihr schliesslich alle Kunst, alle Philosophie, alle Religion und damit alles Leben, welches diese geistigen Mächte im Andrang der Gefahren

stützen und halten. Gerade der Rationalist hat am wenigsten Recht, gegen diese naturgesetzlich-hygienische Umdichtungsfunktion zu eifern, ist doch sein Rationalismus oft auch nichts anderes, als eine Waffe gegen die Macht der Empfindung, eine persönliche Notwehr. So gut diese Waffe zur Selbstverteidigung sein mag — und wir sehen Strindberg selbst sie oft mit Virtuosität handhaben — als geistiges Schwert eines Zeitalters wird sie stes nur dann entblösst, wenn eine Zeit bankrott ist, wenn sie ihre Erotik ausgelebt hat. Für Menschen hätte sich Strindberg durch die hier in Rede stehende Krisis nur dann widerlegt, wenn er durch sie katholisch-dogmatisch, wenn er durch sie Pedant geworden wäre. Rationalist, aber niemals blutloser Rationalist, Positivist, wissenschaftlich-exakt aus Skeptizismus war Strindberg so lange, als er in der Lage war, von einem Triebüberschusse auszugeben und so lange er gegen diese starke Verausgabung ein Gegengewicht brauchte, gleichsam ein vom Grosshirn bewirktes Veto gegen den Ansturm der Traum- und Sehnsuchtsmächte aus dem Rückenmark und der medulla oblongata. Es konnte diesem Veto in einem so revolutionären Organismus wie dem Strindbergs natürlich nicht anders ergehen, wie jenem, das gleich einem gebrechlich-eleganten Spazierstöckchen zwischen die Speichen der französischen Revolution gesteckt werden sollte. Strindbergs gewaltsam drängende erotische Natur machte eben schliesslich auch aus seiner Wissenschaftlichkeit — die ich absichtlich nirgends in Anführungszeichen setzte, da sie von äusserst exakten Detailqualitäten ist — ein brunstvoll-ächzendes Werben um die absolute Erkenntnis, und die ahnungsvoll empfundene Einheit des Universums wurde, — projiziert aus dem persönlichen Willen zur Einheitlichkeit — Axiom und zugleich Ergebnis von Strindbergs mystisch-wissenschaftlichem, besonders chemischem Streben, wie er es in „Anti-Barbarus", „Sylva Sylvarum" u. ä. zur Darstellung brachte.

Aber dies nur nebenbei! Hier interessiert uns Strindbergs viel besprochene Krisis, Strindbergs „Inferno", seine

geistige Physiognomie, die uns in diesem grellen Schlaglichte noch einmal deutlich werden soll. Strindbergs Lebensprinzip, sein faustischer Zwiespalt konzentriert sich in diesem Buche aufs stärkste. Liebe und Hass platzen so toll aufeinander los, wie wissenschaftliches Streben und mystisch-theosophisches Ahnen. Die Arbeit an der alchymistischen Brücke, die Strindberg zwischen beiden Extremen aus der Faust zu konstruieren sucht, betäubt und benebelt ihn. Sein ganzes geistiges Leben wird durch die starre Konsequenz seines Charakters im Bewusstsein wie in einem Akkumulator aufgehäuft. Alles wächst ihm ins Grandiose, Gigantische, Bedeutende — auch die Winzigkeiten des Alltags. Strindberg wurde sich auf diesem Gipfel seiner Entwicklung deutlich bewusst, dass sein persönliches, geistiges Streben und sein Zwiespalt auch Streben und Zwiespalt seiner Zeit war, in welcher Liebe und Hass, Mechanismus und Okkultismus, höchst Triviales und Sublimiertestes sich genau so hart stossen, wie in seiner aufgewühlten Seele.*) Repräsentant des naturalistisch-supranaturalistischen Zeitzwiespaltes, dessen Dissonanzen in immer reicheren Klangfarben erbrausen, Repräsentant des kosmischen Urgegensatzes von Denken und Empfinden, — was ist da weniger erstaunlich, als die Tatsache, dass der Zerquälte, in dieser Gegensätzlichkeit sich Aufreibende, schliesslich alles, was ihm zustösst, zu einer Überbedeutung erhebt?

Strindberg tut dies mit heiligem Ernste, auch wo es sich deutlich um nichts handelt, als um jenen Kampf mit dem „Dämon des Objektes“, der nur im Hinblick auf die Seele, die ihn h i e r ausficht, n i c h t burlesk wirkt.

Auch Strindbergs äussersten Bizarrerien gegenüber, wie man sie in „Inferno“ aufgezeichnet findet, ist ein Dickhäuter-Lachen so wenig am Platze, als ein einfältiges, gegenstandsloses Altweiber-Bedauern. Auf den aus aufgefundenen Papierschnitzeln geheimnisvolle Orakel lesen-

*) Auf den Roman „Die gothischen Zimmer“, besonders auf das achte Kapitel, sei hier als Beleg ausdrücklich aufmerksam gemacht.

den, vom okkulten Schimmer banaler Zufälligkeiten verhetzten Strindberg reagiere nur der mit einem leisen und liebevollen Lächeln, dem die Missgunst des Lebens ähnliche Verführungen zu bestehen gab und dem es dann glückte, nach wieder aufgehelltem Himmel sich selbst zu belächeln.

Zu der wehmütig-gedämpften Kulturrolle dieses Lächelns ist Strindberg selbst zu ernsthaft, zu nordisch, zu naiv. Wir Südlicheren, Kulturgeschwächteren ehren wohl seinen Gott, wir anerkennen die kosmische Wahrheit von seiner Genesis aus der an ihrem Tiergewande leidenden Seele, wir haben dem „an sich" des Prozesses religiöser Erneuerung, von dem Strindberg in „Inferno" und „Legenden" berichtet, durchaus keine Skepsis entgegenzustellen, wenn auch einigen individuellen Eigenheiten dieser Bücher gegenüber der Eindruck nicht abzuweisen ist, als sei da Gott oft kleiner, als die Seele, die ihn in den Schauern des Halbwahnsinns empfing.

Aber um Grosses zu lehren bedarf es eben fast stets der grossen leicht übertreibenden Gebärde, und dieser ehrliche Eifer Strindbergs lässt ihn gerade in den hier behandelten Werken die ästhetische Abrundung verfehlen, die man hier besonders ungern vermisst. Nur sollte man nicht vergessen, dass Strindberg auch dort, wo er allzu Belangloses in dämonisch-bedeutendem Lichte zeigt, nur die Fehler seiner Tugenden bekundet.

Strindberg zeigt sich nach dem Durchgang durch diese gefährlichen Zonen übrigens als das, was er von Anbeginn an war, als Künstler. Im schwer errungenen Besitze seiner neuen Unschuld und Einfachheit hört seine Kunst von diesem Momente an auf, kompliziert, modern, nervös zu sein. Statt dessen wird sie innervierte Kunst. Gut und böse sind als reale Lebensmächte, als dynamische Faktoren erkannt, und der Autor, der für sich persönlich den Punkt gefunden hat, von dem aus er sein Leben meistern kann, vermag nun frei die Wirkung der „Mächte", deren Spielball er nicht länger ist, im Leben und an seinen Gestalten zu zeigen.

Diese Gestalten des Lebens sind mit denen der inneren Welt Strindbergs vollkommen identisch. Aus Blut und

Geist schaffend, gibt er weder blasse idealistische Schemen, noch naturalistische Photographien, sondern Sinnbilder des Menschlichen, die unser Innerstes ansprechen und bewegen. Nicht umsonst ist es gerade das historische Drama, dem sich Strindberg auf seiner letzten Entwicklungsstufe zuwendet. Nur wer in sich selbst die Kräfte erkannt hat, die den Einzelnen bewegen, vermag sie auch im Getriebe der Weltgeschichte wieder zu erkennen.

So finden wir zum Beispiel in seinem „Gustav Adolph" nur die künstlerische Resultante aus weltgeschichtlich Gegebenem und Strindbergischer Subjektivität: Ein Opfer der Zeit und ihrer materialistischen Entwicklung endet sein Dr. Borg, ein Opfer des Idealismus fällt sein Gustav Adolf. Dort der moderne Idealist aus Not, aus Triebarmut, hier der Ursprüngliche, Kindlichvertrauende, von naivem Glauben und naivem Ehrgeiz Getragene. Die eine Gestalt enthält von Strindbergs Wesenheit genau soviel wie die andere. „Jenseits von Gut und Böse" mögen seine Werke stehen. Als Persönlichkeit ist Strindberg, ist jeder bedeutende Künstler nichts anderes, als ein besonders starker und triebkräftiger Mensch, der alle Lebenskonflikte, welche als Ausschlag in der Sphäre des Persönlichen bald diese, bald jene ethischen und erkennerischen Konsequenzen ergeben, überdauerte, ohne im Kerne seines Wesens, in seinem Selbstvertrauen, in seiner Liebe zum Leben gebrochen zu werden.

Dies allein setzt ihn instand, trotz pessimistischester Lebenseinsichten fortwährend künstlerische Objektivationen zu vollziehen. Sein Künstlertum ist der freie Grund, auf dem er, ein moderner Faust*), nicht mit freiem Volke steht, sondern unsäglich einsam. Durch das Lebenswerk dieses verehrungswürdigen Mannes ist zum ersten Male für die ethisch-tief erschütterte Neuzeit der Beweis erbracht wor-

*) Trotz Moeller van den Bruck, in dessen „Zeitgenossen" ich die Ablehnung dieser Auffassung fand, nachdem der vorliegende Essay längst vollendet war.

den, dass die Liebes- und Erlösungsmoral des Christentumes keine conditio sine qua non der Moral an sich ist. Die asketische Selbsterlösung des Buddhisten greift sie von Osten an, während ihr in unserer Kulturzone ein neuer Feind in der von Nietzsche unklar geforderten, von Strindberg aber praktisch gezeigten Selbsterlösung der tatkräftig strebenden, artistisch-reagierenden Persönlichkeit entsteht. Ein solcher Selbst-Erlösungsprozess verlangt Kraft und Gesundheit. Diese ursprünglichsten Elemente seines Wesens zeigt Strindberg im Kampfe mit Zeit und Milieu, in einem Kampfe, der sich als Kampf zwischen Idealität und Realität in der Persönlichkeit spiegelt und das Grundelement aller Dichtung ist. Als Stoff einer einzigen, einheitlichen Dichtung konnte er nur einmal und nur von einem einzigen bewältigt werden.

Treten wir ein ins gotisch-gewölbte, dunkle Museum Fausti, wie ihn der Klassiker umschuf, wie ihn Goethe aus den zerwühlten Zügen jenes legendarisch-wirklichen Dr. Faustus, Hemitheus Hedelbergensis herauslas, der ein Zauberer und Magier war und seinem Volke als Gaukler galt, einem Volke, das Ablass kaufte, anstatt Ablass zu erbüssen. Fausti Ungenügen will von der Erkenntnis zum Leben, vom Wortwissen zum Wissen des Herzens. Es ist die Kallokagathie der Hellenen, die der Humanismus als Sehnsucht, als ideale Forderung über sich hinausstellte, aufschreiend aus mittelalterlichem Dogmatismus und Satanismus. Nun zeigt uns Goethe die eine Persönlichkeitshälfte, den Mann, den Erkenner in Faust, überfallen vom Ungenügen an sich, an seiner Halbheit. Ihm mangelt die Erfüllung, die ihn zum Vollmenschen ergänzt und die bei grossen Naturen gross sein muss, — und so ist er aus seiner mörderischen Sehnsucht heraus, aus der Armut seiner Triebe ein Beschwörer, ein Mann, der von sich sagt:

Drum hab ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund —

Dies Geheimnis wird dem Nekromanten zuteil, als ihn

die Worte des Erdgeistes niederschmettern, die Hybris seines Bewusstheitsüberschusses strafend, ihn zurückwerfend auf die halbe Persönlichkeit, die er darstellt:

Nicht dir! Ich Ebenbild der Gottheit
Und nicht einmal dir? —

Dies frevelhaft selbstbewusste, unverbesserliche „nicht einmal" — findet sofort seine Strafe in der Versuchung durch Wagner. Er trägt seine Asche in ein Gefängnis, wo der Brand der faustischen Seele eben am Ausbrechen ist. In Wagner stellt die „Wissenschaftlichkeit" ihre Forderung, auf deren Erfüllung sie immer besteht, wenn sie dich als bescheidenes Glied in ihre ewig-endlose Kette einfügen soll: „Wirf deine letzten Triebe ungenützt von dir, lass ab, sie zu vergeistigen! Lebe nicht länger aus der Empfindung! Lass deinen Menschen, wie ihn die Natur gewollt, geteilt: Erkenne und zeuge, denn die mit dem Leben gezeugte und zeugende Erkenntnis, die All-Liebe mag die Wahrheit sein, aber sie ist der Tod!"

Faust flammt empor unter dem Eindruck dieser Konfrontation. Vom Erdgeiste zurückgeworfen, wirft er nun gleichwohl seinerseits das Irdische, das Mögliche, das Surrogat, Wagner und seine „Wissenschaftlichkeit" zurück. Der Positivismus, der ihn allein von seiner dunklen Sehnsucht, von einem Magiertume heilen könnte, hat mit ihr nichts zu tun.

Entschlossen, zum Siege zu führen, was in ihm Mann ist, steht er allein, — und der Monolog nach Wagners Abgang bis zum Todesentschlusse, den das Liebesmysterium der Osternacht zerbricht, entrollt sich bunt wie Pfauenräder, feierlich und prächtig, als blühten ganze Gärten berauschender Blumen aus satanisch unfruchtbarem Gestein. —

Die Erlösung des faustisch Zwiespältigen zum Leben wird durch ein Prinzip eingeleitet, welches dem modernen, antidualistischen vollkommen entspricht: Es ist jenes Desillusionierende, das uns hinter jedem Traume die Wirkung von Gesetzen zeigt, unbekümmert darum, welche Wunden ans Tageslicht treten, welche Paniken des Gefühls

die Erkenntnis nach sich ziehen wird. Der Positivist Mephistopheles, eine sehr antideutsche, antimetaphysische Figur, dieser verkohlte, komplizierte, kompakte Fremdkörper in Fausti Bewusstsein wird unbewusst, wider Willen das Mittel zu Fausti Erlösung. Er verjüngt ihn. Sein Positivismus stärkt den seinigen. Er schiebt ihn ins Erfahrungsgebiet der Liebe und sinkt aus seiner ursprünglichen Bedeutung des hohen Gegenprinzips, je mehr Enttäuschungsrückschläge Faust überwindet, je sieghafter er seiner „Schuld“ durch Tätigkeit entgegenwirkt, immer mehr zum ersten Sklaven dessen herab, der keiner Partei angehören kann, weder der positivistisch-pessimistischen, noch der illusionistisch-optimistischen, weil er eben nicht Parteigänger ist, sondern Mensch, zum höchsten Selbstbewusstsein durchgedrungenes Produkt jener beiden gegeneinanderstrebenden Kräfte, die von den Parteileuten blind, gleich Fetischen, verehrt werden.

Der geprüfte Mensch, der Vollmensch, weiss um diese Kräfte, aber hinter den „Mächten“ ahnt er in seinen gesteigertsten Stunden die Macht, — die Eine. —

Und bis an die Schwelle des Todes begleitet uns alle das süsse schaurig verlockende Glück, der dunkle Fluch unserer Befangenheit im Individuellen.

Der alternde Faust spricht davon ein tiefes Wort. Ich glaube, es wird mir als unsichtbares Motto über allem schweben, was Strindberg uns noch schenken wird:

„Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd ich, Natur, vor dir, — ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.“

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.







